主编 范大灿

第3卷

德国文学史

任卫东 刘慧儒 范大灿 著

凤凰出版传媒集团  译林出版社

德国文学史

第3卷

主编
范大灿



ISBN 978-7-5447-0138-9

9 787544 701389 >

凤凰出版传媒网：www.ppm.cn

定价：60.00元

范大灿 主编 任卫东 刘慧儒 范大灿 著

德国文学史

第3卷

凤凰出版传媒集团 译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

德国文学史.第3卷／范大灿主编;任卫东,刘慧儒,范大灿著.—南京:译林出版社,2007.10
ISBN 978-7-5447-0138-9

Ⅰ.德... Ⅱ.①范... ②任... ③刘... ④范... Ⅲ.文学史-德国
Ⅳ.I516.09

中国版本图书馆CIP数据核字（2007）第139575号

书　　名	德国文学史(第三卷)
主　　编	范大灿
作　　者	任卫东　刘慧儒　范大灿
责任编辑	赵燮生
出版发行	凤凰出版传媒集团 译林出版社(南京市湖南路47号　210009)
电子信箱	yilin@yilin.com
网　　址	http://www.yilin.com
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
印　　刷	扬州鑫华印刷有限公司
开　　本	710×1000毫米　1/16
印　　张	36.25
插　　页	2
字　　数	503千
版　　次	2007年10月第1版　2007年10月第1次印刷
书　　号	ISBN　978-7-5447-0138-9
定　　价	60.00元

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

前言

虽然说历史总是处于动态变化中的，文学历史也在不断经历着社会、政治、精神等领域的动荡和变革，但是19世纪的德语文学，却经历了前所未有的、划时代的变化。这种变化不仅是社会政治层面上的，如拿破仑战争的结束、欧洲的全面复辟、1848年资产阶级革命及失败、德国的统一等重大社会历史事件，而且更是精神文化意义上的，一方面，代表德语文学最辉煌一页的古典文学，在18世纪末、19世纪初发展到最高峰；另一方面，以歌德和浪漫作家为代表的"艺术时代"，随着19世纪30年代初哲学家黑格尔和作家歌德的先后去世而宣告终结，德国文化进入了一个新时代：德国的唯心主义哲学在经历了康德、谢林、费希特之后，由黑格尔发展到顶峰，在德国精神领域独步天下。然而，这个庞大的唯心主义哲学体系，在19世纪初逐渐受到费尔巴哈人本主义思想和施特劳斯宗教批判的冲击，唯物主义哲学开始兴起；与此同时，自然科学和工业化进程中技术的飞速发展，极大地改变了人们的生活方式、行为方式和思维方式，人们变得越来越理性和务实。在这个大背景下，19世纪的德语文学也从古典、浪漫时期对虚无缥缈的人性、精神、理念等形而上的追求，转向关注现实生活：不管是比德迈耶文学中对个人和家庭日常生活的描写，还是青年德意志要求的社会变革，抑或是现实主义文学对市民生活的反映，也不管这些文学流派的出发点、目的和风格大相径庭，它们都有一个明显的共同点，那就是现实社会和具体的生活在文学中占据了重要地位。

19世纪初至20年代，代表古典精神的歌德依然健在，浪漫作家们仍然如日中天，但是被海涅称为“艺术时代”的古典和浪漫时期已经进入尾声。尽管他们的影响巨大，但是社会巨变还是导致了新文学的产生：1815年，拿破仑战争之后的维也纳和会，把欧洲带回了法国大革命之前的专制统治。这意味着法国大革命所提倡的人权和社会自由的理念遭到重创，德国人在反抗拿破仑战争中被唤起的自由、民主和国家统一的希望化为泡影，而且市民阶层被彻底排斥在政治生活之外，对国家事务没有任何发言权和决定权。在这种大背景下，德国社会的各个领域，都充斥着两种力量的矛盾：一方面是希望重现法国大革命前形势的复辟力量，另一方面是要求革新、自由化和民主的革命力量。前一种力量的基本态度是拒绝动荡和战乱，逃避到田园牧歌式的舒适生活中去，后一种力量的基本态度是宣传激进和极端的思想，呼吁社会革命。在这种情况下，作家们的反应也相应分为两类：一类是在彻底失望之余，从此远离所有与社会政治有关的事件，退回到个人领域，在宗教和家庭生活中寻找小我的满足和幸福。这一类作家的作品，被冠之以“比德迈耶文学”。另一类激进的作家则不甘于认命，不接受自己政治上无权的现实，希望通过斗争改变现状。他们利用政治性和社会性很强的文学来启发民众和号召民众起来革命，“三月前”文学应运而生。从“三月前”文学中脱颖而出的一个作家群体被称为“青年德意志”。

1815年至1848年的三十多年间，这两种倾向的文学几乎同时存在于德国文坛。如果再详细划分，那么1815年至1830年是一个阶段。那些参加过反抗拿破仑战争和大学生运动的人们深感失望，而且晚期浪漫作家越来越强烈地倒向拥护复辟的立场，持一种有意识的蒙昧主义宿命观点，因此，这一阶段主要是悲世悯己的、形式上追求艺术化的比德迈耶文学。随着1830年巴黎的七月革命，青年德意志的时代开始了。他们对民众进行自由和革命的宣传和煽动，招致1835年法兰克福联邦议会颁布禁令，全面封杀青年德意志作家，其影响也逐渐减弱。1840年至1848年，是真正的“三月前”时代，它直接为三月革命和法兰克福的保罗教堂国民议会选举做准备。1848年之后的德国，又恢复了相对平静、祥和的局面。

如上所述，比德迈耶文学的产生，首先是当时社会政治形势的结

果。在对拿破仑战争后欧洲的全面复辟深感失望之余，一部分人选择退缩到个人生活和家庭圈子中去寻找满足和快乐。与浪漫文学在艺术中创造一个理想世界来逃避和对抗现实社会的形而上态度相比较，比德迈耶的逃避是一种世俗化的行为。另外，富裕起来的市民阶层，在连年战乱之后终于过上了渴望已久的安定生活。安居乐业之后，他们开始追求精神愉悦。有钱的市民资助作家、音乐家、画家，组织各种形式的艺术家聚会，成为文化发展的主要推动力。所以，有人也把比德迈耶称为市民化了的浪漫文学。

比德迈耶文学最根本的特征之一是悲世悯己。作家们虽然倾向于在作品中表达自己在日常生活或回归宗教和传统中获得的幸福和满足感，但是，他们实际上清楚地意识到，他们的要求和现实世界之间存在着一道无法逾越的鸿沟。他们在作品中表现的幸福和满足，是建立在自我控制和放弃要求基础上的。所以，他们希望能借助文学消除内心感受到的矛盾和分裂。他们对具体、微小事物的偏爱，实际上是为了安慰自己，减轻因被排斥在国家公共生活之外而感到的痛苦。所以，比德迈耶文学在表面的欢快之后，隐藏着痛楚和哀伤。

比德迈耶作家们坚决拒绝的是政治和当时正在兴起的唯物主义思想。他们反对把社会政治问题和感受带进高贵的文学中来。对比德迈耶作家来说，文学意味着躲进回忆中逃避现实，文学是过去时代的画面，是童话，是理想。他们的目光总是满怀伤感地望着过去。但是，从文学传统上讲，比德迈耶作家们一方面留恋已经过去的艺术时代，自认为是那个辉煌时代的继承人，在这个平庸的时代里孤芳自赏；另一方面，对他们来说，歌德和浪漫文学作家留下的丰富文学遗产，又成为一个沉重的负担和巨大的压力。他们哀叹美好的语言、完美的故事已被艺术时代的伟大作家们写尽，他们永远无法超越。他们所能做的，只是对前人的模仿。几乎比德迈耶时期的所有作家，都深受这种模仿者意识的折磨。

比德迈耶是“小艺术”(Kleinkunst)的时代。所谓“小艺术”包含着两层意义：其一是指内容上的小，比德迈耶作家们喜欢描写日常生活中微不足道的事物，并在这些司空见惯的小事物中发现美。所以，比德迈耶作家们大多推崇细节现实主义，对小事物进行细致入微的描写。其二是指形式上的小，比德迈耶作家们偏爱短小的文学形式，如诗歌、随笔、小小

说、情景描写等。中篇小说在比德迈耶后期逐渐兴起。戏剧在这个时期也取得了很大成就，并在观众中具有广泛的影响，尤其是在奥地利。

比德迈耶文学的另一个特点就是浓郁的地域性。1815年后，德国分为诸多小邦国，奥地利也逐渐与其他德语地区脱离，这就更加限制了作家们的交流，缩小了他们的影响范围。许多作家终生只在自己的家乡地区生活和写作，特别是在奥地利和施瓦本地区。当时的青年德意志作家们被大城市所吸引，而比德迈耶作家们大多在小城镇或乡间过着与世隔绝的生活。他们既没有歌德的意大利之行，也没有许多浪漫诗人的浪迹天涯。他们不像艺术时代的作家们那样关注世界，思考全人类，而是把注意力放在自己故乡的风土人情上，许多作家的创作体现出浓郁的地方特色。从某个角度看，这对文学的繁荣起到了促进作用，因为地方特色、地域文化、方言都融入了文学作品，产生了家乡文学，使德语文学更加丰富，呈现出地域特色和民族特色，奥地利文学和瑞士文学正是成型于这个时期。

但是，也许正是这种地域性，限制了许多作家及其作品的影响。许多著名的比德迈耶作家在他们的有生之年都默默无闻，不为人知，或者只是在故乡小有名气。默里克和德罗斯特都是在去世后多年才逐渐得到了承认，获得了应有的声誉，成为今天德国家喻户晓的作家。

维也纳和会之后，德国一部分具有民主思想的知识分子对社会政治的复辟状况不满，而且不甘心屈从，希望能通过自己的行动改变现状。一批青年作家们指责以老年歌德为代表的古典—浪漫文学脱离现实，面对时事表现出漠然和逃避。他们要以一种新的、面向现在和未来、关注现实、批判社会、改革社会的文学，代替即将完结的“艺术时代”的文学。随着政治形势的发展和政治斗争的激化，在一部分作家的作品中，文学越来越被政治所渗透，于是，一个被称为“三月前”(Vormärz)的文学运动应运而生。尤其是1830年7月法国巴黎爆发的资产阶级革命，在德国引起了巨大反响，给“三月前”文学一个巨大的推动力，德国的许多作家越来越关注社会政治，他们提倡艺术与生活之间的密切联系，试图通过自己的文学创作唤醒和号召民众，争取民主权利，实现政治变革。所以，这些具有自由民主思想的青年作家们所代表的“新的”、“年轻的”、“现代的”文学是政治性的。于是，德国的文学出现了政治化

倾向,变得越来越激进。

对这种现象应当进行辩证的评判:一方面,文学为政治斗争服务,有利于德国民主运动的发展。而且,他们的努力确实产生了效果,1848年3月德国革命的爆发,与他们的宣传鼓动是分不开的,所以,文学史上把这个时期的这种文学方向称为“三月前”文学。但是另一方面,无论是青年德意志的古茨科、劳伯、维恩巴格和蒙特,还是三月前其他作家如拉斯布雷纳、赫尔韦格、贝克尔、弗赖利格拉特、韦尔特、普鲁茨,基本上都致力于创作紧贴时政、以政治变革或革命为目的的政治化文学作品。他们的创作过于注重作品当时的功效。由于他们从事文学创作的目的是革命斗争,这样,文学完全沦为政治斗争的工具,文学自身的规律得不到尊重和遵循,这样的文学作品必然缺少审美价值和艺术感染力,缺少必要的文学形式,常常成为具有一定文学色彩的政治檄文或政论文章。所以,除了个别例外,总体而言,整个“三月前”文学的文学价值和成就并不高。随着历史的发展和时代的变迁,七月革命和三月革命,以及那个民主政治运动风起云涌的革命年代已经成为尘封的记忆,而与那个时代结合得过于紧密的“三月前”作家和作品,也逐渐被世人所遗忘。

但是,在与青年德意志同一个时期并且同样具有民主和革命思想的毕希纳和海涅,却明确表示自己与青年德意志的距离。他们要的是有长久生命力的文学,注重的首先是文学的艺术价值。所以,毕希纳虽然英年早逝,在短短四年的创作期内,只留下了《丹东之死》、《沃伊采克》、《伦茨》、《莱翁采和莱娜》等为数不多的几部作品,但每一部都成为传世之作。与青年德意志作家们的叱咤风云不同,他的名字当时虽不被人知,但是今天,毕希纳成为名垂青史的戏剧家,德国最重要的文学奖是以他的名字命名的;他的作品虽然当时无人知晓,但是,一百多年后的今天,他的作品还在上演,我们仍能感觉到他的作品中的现代性。我们可以毫不夸张地说,19世纪德国作家中,没有一个人像毕希纳这样让我们觉得像一个现代人。他和克莱斯特、格拉贝一样,是一位超越时代的、经典的“现代性”剧作家,无论是自然主义作家还是表现主义作家,无论是政治戏剧还是荒诞戏剧,都把毕希纳视为自己人。

在19世纪的德语作家中,没有任何一位作家像海涅这样有争议,没

有谁比海涅受到的赞誉更多,也没有谁比海涅遭到的辱骂更多。但是,海涅却对自己在德国文学史上的地位十分自信。并且,事实证明,直到今天,海涅依然活在读者的心中,他的诗歌仍然在被人传诵。海涅在诗歌、游记和理论著作方面的成就,在德国文学史上占有相当重要的地位。

关于自己的文学创作,海涅曾说过,《诗歌集》、《游记集》和《罗曼采罗》是支撑他声誉的三根柱石。这其中包括两部诗集,可见诗歌在海涅创作中所占的重要地位。事实上也是,提到海涅时,我们首先想到的是一位诗人。而海涅的世界声誉,也应该首先归功于他的诗歌,特别是《诗歌集》使海涅成为19世纪最重要的德语诗人之一。《诗歌集》在海涅在世时就发行了十三版,曾经成为19世纪出版业巨大成功的样板,并且先后被译成二十多种语言,其中不少诗篇被许多音乐家谱曲,广为传唱。另外,海涅的《德国——一个冬天的童话》和《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》是政治讽刺诗的经典之作。海涅在诗中不仅对青年德意志提倡的"倾向文学"进行了批评讽刺和清算,并且展示了自己的政治诗歌美学。

使海涅享誉世界的还有他的散文,特别是他的《游记集》。海涅的《游记集》之所以能从众多游记文学中脱颖而出成为不朽的文学作品,关键在于它的与众不同。无论在内容上、语言上还是结构上,海涅都对游记进行了发展和创新。《游记集》中汹涌澎湃的联想、反讽和诙谐的语言、生动的描写与深刻的思考相互交织的表现方式,片断和专集的结构特点,都是海涅特有的风格,已经超越了传统的游记体裁规范。而且,海涅实际上是要借游记这种形式,表达自己对时代精神、政治现实和文学现象的看法。所以,他的游记,并不是单纯的对自然景观、风土人情、奇闻轶事的描写和记载,而是极端主观的旅游印象,对各种事物的思考,对社会、政治和文化生活的观察和评判。

海涅的理论著作,尤其是《论浪漫派》和《论德国宗教和哲学的历史》这两部关于德国文学和哲学的著作,开创了一种全新的文学批评风格:不再是系统、客观的介绍和评判,而是完全主观、恣意的个人印象和感受,虽然讨论的是严肃的学术问题,但嬉笑怒骂、讽刺挖苦、人身攻击随处可见。虽然学术界还认为它缺乏科学性和专业性,不是科学、严谨的批评论文,但是,无论如何,海涅将严肃的学术批评与现实批判结合

在一起的写法,开创了一种新的评论风格,使学术评论既有文学性也有科学性。

1848年大革命失败后,德意志再次进入政治上的反动保守时期,旧秩序再次复辟。但是,五六十年代,德意志进入了大规模工业化阶段。经济的迅猛发展,为德意志的统一创造了条件。1871年,普鲁士统一德国后,德国进入历史上的"建国时期",在此期间,俾斯麦继续主持国政长达二十年,在巩固统一成果上再次发挥了不可磨灭的历史作用。在"建国时期"的七八十年代,德国的资本主义经济获得长足进步,90年代开始跨越式发展,到19世纪末20世纪初,德国已经从一个原本分裂落后的农业国,成为欧洲大陆最强大的工业国。

从1848年革命失败到俾斯麦时代结束的这几十年间,德国文学领域尽管也是各种流派交织混杂,但这个时期的文学,基本上都显示出一个一致的倾向,那就是继续了19世纪上半叶从理念到现实的发展,也就是说,文学不再像古典和浪漫时期那样崇尚审美和精神,而是转向适应人们现实的存在。"现实主义"这个概念的含义是,与古典和浪漫的理想主义文学不同,现在的文学开始关注人们直接接触到的现实。1848年之后,文学也不再像浪漫时期那样与哲学密不可分。由于认识到哲学的抽象思辨和理论不可能解决现实问题,现实主义文学开始逐渐脱离哲学的影响,拒绝思辨的形而上学,重视人所直接感受到的东西。

现实主义文学的一个最重要特征就是贴近现实。但是,现实主义并不意味着把现实原封不动地复制到文学作品中去。无论哪个国家的什么主义文学都不可能做到这一点。特别是1848年之后的德国现实主义文学,从根本上就不以机械地照搬现实为宗旨。确切地说,德国的现实主义文学叫"诗意现实主义"。德国的现实主义作家们认为,文学不应该对现实世界进行纯粹的机械反映,而应该对现实进行艺术的、诗化的理解和解释,也就是说,文学中的现实,应该是被提炼、净化和美化过的现实。这种现实主义不是所谓的客观现实主义,文学中诗意的和解与和谐,即使不能完全消除矛盾,也应该使其淡化。德国诗意现实主义中这种对现实进行诗化表现的特点,使它区别于欧洲其他国家的现实主义文学。它不像法国和英国批判现实主义文学那样具有强烈的社会批判性。因为,深受唯心主义哲学影响的德国作家们,虽然也揭露许多问题

和弊端,但他们认为这是人的存在所决定的,是与生俱来、永远无法改变的。所以,德国现实主义作家们在对现实社会批判的同时,并不要求用政治手段解决社会问题,不要求社会变革。相反,他们常常在作品中表现出无奈的放弃和屈服,使作品表现出一种无可奈何的忧郁和悲伤,或者给作品一个和谐与和解的结局,对现实进行诗意的美化,这反映了市民阶层希望在现实和理想之间妥协的要求。

德语的现实主义文学,也被称为“市民现实主义”。这个时期的文学所表现的,主要是市民阶层的日常生活,主人公也是从有产市民到知识市民直至小市民阶层的人物。通过他们,作者表现市民阶层的生活现实、矛盾冲突、道德观和价值观。另外,1848 年之后的德国市民阶层转向经济发展和自己的教育,形成了有产市民阶层和知识市民阶层,并且有了强烈的自我意识:他们认为自己是社会的中坚力量,肩负着社会经济、民主、文化、人文、民族进步的责任。他们的这种自我认识和自我意识,在文学中也得以体现。所以,“市民现实主义”这个概念,准确地概括了 19 世纪下半叶德国文学所处的位置,无论是文学的创作者和接受者,还是文学所表现的对象,都植根于市民之中。

在现实主义文学中,小说占据了绝对的主导地位。长篇小说和中篇小说成为作家们首选的体裁,因为它们与诗歌、戏剧和史诗相比,形式还不固定,结构也相对开放,所以在表现新的内容、主题时具有一定的灵活性。而且,小说的形式更适合表现现实的社会冲突,小说的语言也更能贴近日常生活。因此,小说成为现实主义时期作家和读者共同喜爱的娱乐和教育媒介。现实主义时期,戏剧和诗歌呈现出停滞和衰落之势。现实主义文学呈现出小说一枝独秀的局面,现实主义时期,中篇小说与长篇小说一起,成为在德语文坛占据绝对主导地位的文学形式,有时,中篇小说的风头甚至盖过了长篇小说。在现实主义这个小说家的时代,凯勒、冯塔纳、拉贝、施托姆、迈耶等优秀作家,分别以他们不同的风格和特点,在德语小说史上留下了灿烂的一笔。

本卷第一章由刘慧儒撰写,第二章由范大灿撰写,第三章和第四章由任卫东撰写。

任卫东

2005 年 12 月于北京

目录

1..................前言
1..................第一章　浪漫文学
1　　第一节　概述
2..................一　社会背景
8..................(一) 拿破仑与德国
10..................(二) 复辟阶段
12..................(三) 文化民族
16..................(四) 从文化民族到民族文化
20..................二　浪漫文学的时代思想背景
20..................(一) 哲学
27..................(二) 历史
32..................(三) 国家
36..................(四) 自然
39..................(五) 神话与宗教
47..................三　浪漫文学的历史关联
47..................(一) “浪漫”的概念
51..................(二) 浪漫文学与启蒙运动
56..................(三) 浪漫文学与古典文学
59..................(四) 浪漫文学接受史

63　　第二节　浪漫文学作家和作品
67..................一　早期浪漫文学
67..................(一) 瓦肯罗德
72..................(二) 蒂克
74..................1.《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》
78..................2. “艺术童话”
80..................(三) 施莱格尔兄弟
86..................1.《雅典娜神殿》
88..................2. 弗·施莱格尔的诗学理论
92..................3.《路琴德》
96..................(四) 诺瓦利斯

103……………1.“魔幻唯心主义”
106……………2.《夜颂》
110……………3.《海因利希·冯·奥夫特丁根》
114……………(五) 克林格曼
117……………二　**中期浪漫文学**
117……………(一) 阿尔尼姆与勃伦塔诺
119……………1.《少年神号》
121……………2. 阿尔尼姆的小说
124……………3. 勃伦塔诺的创作
126……………(二) 格勒斯
128……………(三) 格林兄弟
128……………1. 生平
130……………2. 格林童话
132……………(四) 霍夫曼
134……………1.《卡洛风格的幻想篇》
136……………2.《魔酒》
139……………3.《公猫穆尔的人生观》
142……………(五) 沙米索
142……………1. 生平
144……………2.《彼得·施莱米尔的奇异故事》
145……………(六) 魏尔纳
145……………(七) 富凯
147……………(八) 艾兴多夫
148……………1.《预感与现时》
149……………2.《废物的生涯》
150……………三　**晚期浪漫文学**
150……………(一) 乌兰德
152……………(二) 克尔纳
153……………(三) 施瓦布
154……………(四) 豪夫

156 第三节 浪漫文学时期的其他作家
156……………一 晚期启蒙作家
156……………(一) 黑贝尔
158……………(二) 索伊默
160……………二 爱国战争歌手
160……………(一) 阿恩特
161……………(二) 克尔纳

164……………第二章 介于古典文学与浪漫文学之间的作家
164 第一节 概述

165 第二节 荷尔德林
165……………一 生平
168……………二 哲学和美学思想
168……………(一) 哲学思想
170……………(二) 美学思想
171……………(三) 希腊观
172……………(四) 启蒙运动观
173……………三 诗歌
173……………(一) 上图宾根神学院以前
174……………(二) 1788年到1795年
175……………(三) 1796年到1798年
176……………(四) 1798年到1800年
178……………(五) 1801年到1803年
181……………(六) 1804年以后
181……………四 小说《许佩利翁,或希腊隐士》
190……………五 悲剧《恩培多克勒之死》与翻译

194 第三节 克莱斯特
195……………一 生平

198……………二　戏剧
198……………(一)《施罗芬施泰因一家》
198……………(二)《罗伯特·居伊斯卡尔德》
199……………(三)《破瓮记》
200……………(四)《安菲特律翁》
200……………(五)《赫尔曼战役》
200……………(六)《洪堡王子弗里德里希》
202……………(七)《彭提西丽亚》
203……………(八)《海尔布隆的小凯蒂》
203……………三　中篇小说
203……………(一)《智利地震》
204……………(二)《O侯爵夫人》
205……………(三)《米歇尔·科尔哈斯》
206……………四　轶事

207　　第四节　让·保尔
208……………一　生平
210……………二　创作
210……………(一)《奥恩塔尔的快乐的教师马利亚·武茨的生平》
211……………(二)《黑斯佩罗斯或45个狗邮日》
213……………(三)《花卉、果品和荆棘画,或穷律师齐本克斯的夫妻生活、死亡和婚礼》
215……………(四)《少不更事的年岁》

217……………第三章　从1815年到1848年的文学
217　　第一节　概述
217……………一　1815年到1848年的政治形势概述
218……………(一)1830年七月革命
220……………(二)1848年三月革命及其对德意志的影响
223……………二　哲学基础

228……………三　1815年到1848年德意志的经济发展
230……………四　1815年到1848年的文化和文学特征

235　　第二节　矛盾分裂文学
235……………一　文学特征
235……………(一) 模仿者意识
235……………(二) 矛盾分裂和悲世悯己
237……………二　诗歌
237……………(一) 尼科劳斯·雷瑙
244……………(二) 普拉滕
252……………三　戏剧
259……………四　小说

266　　第三节　比德迈耶文学
266……………一　概念的形成和发展
269……………二　比德迈耶文学特征
271……………三　诗歌
271……………(一) 艾杜阿特·弗里德里希·默里克
277……………(二) 阿奈特·冯·德罗斯特–许尔斯霍夫
284……………四　小说
284……………(一) 默里克的艺术家小说
286……………(二) 德罗斯特的《犹太人山毛榉》
288……………(三) 耶雷米阿斯·戈特赫尔夫
293……………(四) 阿达贝特·施蒂弗特
297……………五　戏剧
298……………(一) 维也纳大众剧
298……………1. 赖蒙德
302……………2. 内斯特罗伊
305……………(二) 格里尔帕策
306……………1. 生平
307……………2. 文学创作

312……………(三) 克里斯蒂安·弗里德里希·黑贝尔
312……………1. 生平
314……………2. 文学创作

318 **第四节 政治化的文学**
318……………一 "三月前"文学
321……………二 青年德意志
327……………三 逐渐兴起的报刊评论文
327……………(一) 伯尔纳
331……………(二) 阿道尔夫·格拉斯布雷纳
333……………(三) 贝蒂娜·封·阿尔尼姆
335……………四 戏剧:毕希纳
335……………(一) 生平
337……………(二) 文学创作
338……………1.《丹东之死》
340……………2.《沃伊采克》
342……………3.《伦茨》
345……………4.《莱翁采和莱娜》
346……………五 小说
347……………六 "三月前"的政治诗歌
348……………(一) 格奥尔格·赫尔韦格
350……………(二) 费尔迪南·弗赖利格拉特
351……………(三) 格奥尔格·韦尔特

353 **第五节 海涅**
353……………一 生平
356……………二 文学创作
357……………(一) 诗歌
357……………1.《诗歌集》
363……………2.《新诗集》
366……………3.《罗曼采罗》

368……………(二) 讽刺叙事诗
368……………1.《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》
370……………2.《德国——一个冬天的童话》
374……………(三)《游记集》
377……………(四) 理论著作
378……………1.《论浪漫派》
382……………2.《论德国宗教和哲学的历史》

387……………**第四章　现实主义**
387　**第一节　概述**
387……………一　政治和社会基础
387……………(一) 1848年革命失败后的德意志与工业革命的进一步发展
390……………(二) 德国的统一
393……………(三) 统一后资本主义经济的迅猛发展
395……………(四) 大资产阶级和工人阶级
398……………二　精神基础
400……………(一) 实证主义
401……………(二) 费尔巴哈和唯物主义
404……………(三) 进化论
404……………(四) 叔本华的悲观主义哲学
406……………三　文学和文学理论
407……………(一) 现实主义文学纲领
410……………(二) 叙事文学的主导地位

411　**第二节　长篇小说**
411……………一　长篇小说理论和长篇小说历史状况
411……………(一) 长篇小说理论
412……………(二) 长篇小说历史状况
414……………二　乡村故事和乡村小说
416……………三　历史小说

416……………(一) 维利巴德·阿莱克希斯
419……………(二) 古斯塔夫·弗赖塔格
422……………(三) 菲里克斯·达恩
424……………四　成长小说
425……………(一) 戈特弗里德·凯勒的《绿衣亨利》
429……………(二) 弗赖塔格的《借方与贷方》
431……………五　社会小说或时代小说
432……………(一) 奥托·路德维希的《天地之间》
434……………(二) 弗里德里希·施皮尔哈根
439……………(三) 弗里茨·罗伊特
442……………六　台奥多·冯塔纳
442……………(一) 生平
445……………(二) 长篇小说创作
445……………1. 初期小说
446……………2. 柏林系列长篇小说
453……………3.《艾菲·布里斯特》
455……………4.《斯特希林》
458……………七　拉贝
458……………(一) 生平
459……………(二) 小说创作
460……………1. 早期小说
462……………2. 中期小说
466……………3. 晚期小说

469　**第三节　中短篇小说**
469……………一　中篇小说概念和现实主义时期的中篇小说
473……………二　保尔·海泽的《德语中篇小说宝藏》
475……………三　台奥多·施托姆
476……………(一)《茵梦湖》
478……………(二)《在圣乔治养老院里》
479……………(三)《淹死的人》

482................(四)《骑白马的人》
484................四　戈特弗里德·凯勒
485................(一)《塞尔德维拉的人们》
490................(二)《苏黎世中篇小说集》及其他作品
491................五　孔拉德·费尔迪南德·迈耶
493................(一)《于尔格·耶纳奇》
495................(二)其他作品
497................六　讽刺幽默的诗体小说

503　**第四节　奥地利小说**
503................一　概况
504................二　玛丽·冯·埃布纳–埃申巴赫
507................三　路德维希·安岑格鲁贝

509　**第五节　消遣文学**
509................一　俗文学和兜售文学
512................二　卡尔·迈

516　**第六节　诗歌**
516................一　概述
518................二　施托姆
521................三　迈耶
525................四　盖贝尔和博登施泰特

529　**第七节　戏剧**
529................一　戏剧的危机
531................二　瓦格纳
531................(一)生平
533................(二)创作
534................1.《漂泊的荷兰人》
536................2.《罗恩格林》

539................3.《尼伯龙人的指环》

547 **附录**

547 **主要作家作品中外文译名对照表**

561 **参考书目**

第一章

浪漫文学

第一节 概述

在德国文学史中,浪漫文学无疑是最为复杂也最有争议的一段。复杂是因为其理论与创作具有诸多层次和维度, 很难化为明确的概念和程式;有争议则表明它不仅是人们关注的焦点,而且能够为不同的文学美学主张提供迥异甚至相反的论据。复杂性是浪漫文学的内在特质,争议性说明它影响的广泛和深远。

浪漫文学从 18 世纪末兴起,到 1830 年前后凋零,历时三十余年,与古典文学的兴衰大致交叠。其间正是日耳曼民族 17 世纪三十年战争之后所经历的大变局。在短短三十余年中,德意志神圣罗马帝国寿终正寝,从拿破仑统治到德意志邦联的建立、资产阶级革命的酝酿……历史在向前推进。这中间的变迁,远非用改朝换代一句话所能概括。在这样的历史大背景下, 政体和疆域的改变不单纯是权力消长和权力转移的结果,在深层意义上它是社会历史变革的反映,虽然前者对这一变革往往起着催化或制约的作用。在法国大革命和拿破仑战争的冲击下,德国从版图到政治制度、社会经济结构、价值观念、文化意识,无不经历了剧烈的变革和调整。尽管历史演进中时有逆动和倒退,但总的来说,这是德国从封建的农业社会向市民社会转型的关键时刻。这一转型不仅是社会形态的,更是思想观念的。对此,黑格尔(Georg Wilhelm Friedrich Hegel)在《精神现象学》(Phänomenologie des Geistes)序言中曾作过经典的论述:“我们这个时代是一个新时期的降生和过渡的时代。人的精神

已经跟他旧日的生活与观念世界决裂，正使旧日的一切葬入于过去而着手进行他的自我改造……精神从来没有停止不动，它永远是在前进运动着。但是,犹如在母亲长期怀胎之后,第一次呼吸才把过去仅仅是逐渐增长的那种渐变性打断——一个质的飞跃——从而生出一个小孩来那样,成长着的精神也是慢慢地静悄悄地向着它新生的形态发展,一块一块拆除了它旧有的世界结构……这种逐渐的、并未改变整个面貌的颓毁败坏,突然为日出所中断,升起的太阳就如闪电般一下子建立起了新世界的形象。"黑格尔非常生动地描述了这一范式转换的时代,其精神世界是如何由量变引起质变的。在这一除旧布新的巨变中,新兴起的浪漫文学是极为绚烂的一页。德国文学经过启蒙运动、狂飙突进的积累和古典文学的草创,终于不再满足于仿效或照搬外国。浪漫文学在博采众长的基础上,开创了属于自己的一片新天地。在德国文学史上,浪漫文学是第一个源于本土的文学运动，也是第一个对欧洲其他国家产生了深远影响的文学流派。

过去,德国浪漫文学被看做是消极的、逃避现实或耽于梦幻的。表面上看,浪漫文学的确较少直接干预现实社会和政治,但它实质上仍是深深植根于这一时代。浪漫文学和古典文学作为两种对同一时代的现实所做出的迥然不同的美学反应形式，也从侧面显示出时代的动荡和矛盾。

一　社会背景

18世纪末的欧洲,距英国革命已一个半世纪,法国大革命也已进行了十年,1799年的雾月政变结束了旷日持久的混乱局面,拉开了拿破仑时代的序幕。而这时,德国尚未进入市民社会,甚至还没有形成一个民族国家。所谓神圣罗马帝国,并非统一的政治实体,它是由众多名义上从属帝国实则独立分治的王国、诸侯国、主教教区、藩邑和自由城市组成的大杂烩。帝国的皇帝弗兰茨二世(Franz Ⅱ)出自奥地利王室哈布斯堡家族,其皇权有名无实,因为帝国既无中央行政机构,又无军队,连仅有的帝国法院也不听命于皇室,而听命于经济上赖以生存的选帝侯。弗兰茨二世有效控制的区域仅限于神圣罗马帝国众多属国之一的奥地利。帝国的小邦国林林总总,其疆域和数目甚难确定,前者时大时小,后

者时多时少。18 世纪末小邦国多达 340 个,另外还有 1400 多个帝国骑士的领地。诸侯国常常有几处到十几处境外领地。整个帝国的版图支离破碎,史家称之为"补丁地毯"。1800 年,帝国境内总人口约 2200 万到 2500 万,每个小邦国平均人口约七八万。由于境外领地的存在,这区区数万人还会分散在几处。最大的都市如维也纳、柏林、汉堡人口分别为 24 万、17 万和 13 万(当时巴黎人口 67 万,伦敦 80 万,那不勒斯 45 万),其他城市如德累斯顿 6 万多,慕尼黑不足 5 万。歌德供职的萨克森-魏玛-埃森纳赫公国(拿破仑时代晋升为大公国)国土 36 平方公里,人口 10 万多,其中首都魏玛只有 7500 人,公国所属的著名大学城耶拿居民加师生也只不过 4300 人。

神圣罗马帝国直到 19 世纪崩溃前,基本上还是个农业国,产业、手工业远远落后于英、法、荷诸国,贸易也极不发达。北部汉萨同盟的航海商业优势,在海上强国荷兰、英国兴起后,已不复存在;南部的商业城市如奥格斯堡、纽伦堡也随着威尼斯、佛罗伦萨等商业重镇地位的下降而日渐式微。帝国各邦之间币制和度量衡不尽相同,再加上各自的重商主义(Merkantilismus),造成了自由贸易的严重障碍。此外,长途车道甚少,运输艰难,水道系统虽然相对便利,但小国之间关卡林立,货物无法畅行流通。有的诸侯国还设有境内关卡:普鲁士 1868 年实现关税统一时,竟取消了 67 个不同的税区和近 120 种不同的货币。

诸侯割据使得物品阻滞不通,这既是政治经济保守封闭的表征,也是整个社会结构僵死、缺乏生气的缩影。诸侯国实行世袭的封建专制,社会等级森严,贵族把持着统治机构,平民不能参与政治,甚至不得升任军官。社会最底层的是农民,18 世纪末,他们约占总人口的三分之二。绝大多数农民没有、也不得自己拥有土地,没有迁徙自由,不许改行从事手工业或其他职业,只能世代为所隶属的庄园主耕作。特别是易北河东部地区,农民处境尤其差。他们没有人身自由,也不受法律保护,其劳作乃至婚嫁、日常生活全由容克地主支配决定。农业生产虽是各国的主要经济来源,但由于生产和管理方式保守落后,土地和人力资源未能有效利用,农民的生活也就无从改善。基于传统的生产方式以及各邦分治的状况,农业落后,农民也形不成一股阶级力量为自己争取权益。手工业、商业的状况也不好。与农业一样,手工生产也具有很大程度的封闭

性和区域自足性，产品只供应本地狭小的市场，生产规模也就无法扩大，很难形成地区之间的合作与分工。另外，手工生产受到同业行会的诸多限制，生产和管理结构较难革新，新工艺和新技术不易普及应用。手工业产品大抵由生产者直接向客户推销，商业发展余地十分有限。由于手工业和商业不发达，没有出现实业资产阶级，自然也谈不上市民社会。而当时英国光荣革命后，市民阶级便开始参与政治决策；法国在大革命前，市民阶级在经济上也取得了主导地位。德国境内，因诸侯裂土而治，未能形成通都大邑；市民比例本来就低，又分散在各国各地，凝聚不成对社会有影响的力量。当然，版图的不统一、生产贸易的不发达、社会结构的死板、缺乏竞争机制、市民阶层无论在政治上还是在经济生活中都未形成举足轻重的社会力量，凡此种种，严格说来，均非18和19世纪之交所特有，这实际上是17世纪中叶《威斯特伐伦和约》之后神圣罗马帝国一以贯之的格局。与一个半世纪前不同的是，其间神圣罗马帝国境内人口增长了一倍以上，原来的管理和生产方式早已不能满足因人口增长而带来的需求。参照欧洲其他国家的发展情况，更容易看出德国与时代的脱节以及进行社会变革的迫切性。英国从1750年到1790年已完成了向工业化过渡的转型，到了18世纪末，邻国如比利时和法国的工业化准备也分别进行了十到二十年，而此时德国才步履维艰地开始向工业化过渡。马克思在《黑格尔哲学批判》中认为，德国社会要到1843年才达到法国社会在大革命前夜的水平。

但值得注意的是，18世纪末开始向工业化过渡的德国与三十年战争结束(1648年)时的德国相比，除人口增长外还有一个重要的区别：当时神圣罗马帝国境内已初步形成一个遍布全境的图书出版发行机制，新知识新思想得以迅速传播和接受。15世纪谷登堡(Johannes Gutenberg)发明活字印刷术，解决了印刷品普及的技术问题。此后，印刷出版逐渐成了一个重要的行业。最初的印刷品主要是宗教读物，其中不少是拉丁文的，阅读基本上限于教会和大学圈子，读者的比例很低。17世纪末德语正式开始在大学使用[①]并逐渐取代了拉丁文的地位，成为神圣罗马帝国通用的书面语言，阅读不再需要长年的科班训练，读者数量迅速增加。阅读的普及推动了18世纪兴起的启蒙运动，而启蒙思想反过来对

① 托马修斯(Christian Thomasius)于1687年首次用德语授课。

阅读文化又起了推波助澜的作用。1700年，帝国境内全年出版物不到1000种,其中68%为拉丁文;到了1800年,出版的图书已达4000种,拉丁文比重降至4%。一百年间,德文书籍增长了十几倍。宗教内容的读物在17世纪的印刷品中占有绝对优势，直到18世纪中叶仍可与其他读物平分秋色,但到了浪漫文学兴起的1800年前后,只占所有印刷品的10%了。

18世纪启蒙时代,印刷品的流传在欧洲是一种普遍现象。在德国,则形成了一股特别的阅读热潮。当时,人们把这一文化景观称为“阅读癖”(Lesesucht)、“阅读狂”(Lesetollheit)或“阅读革命”(Leserevolution, 施莱格尔语)。当时,德国社会的发展远落后于英法,但它的阅读文化却毫不逊色。英国的工业化引发了阶级分化和贫困化,从而导致文盲比例大幅度回升,1800年已多达99%。在法国,巴黎和外省的发展极不平衡:阅读基本上是都市文化的一部分，外省只限于比例很低的贵族和僧侣阶层。而神圣罗马帝国所管辖的中欧地区,1770年就有15%左右的人有阅读能力,据乐观的估算,到1800年,六岁以上的人口中,阅读人数约占四分之一。德国的阅读热不仅体现在读者的数量上,也表现在阅读的态度上。斯塔尔夫人(Madame de Staël)在《论德国》(De l'Allemagne)一书中指出,在法国,书是沙龙里的谈资;在德国,则是人寂寞中的伴侣。人们不仅从书中汲取知识、了解时事，而且还以极大的兴趣欣赏文学作品,常常沉湎于小说而不能自拔。当时有人曾将德国盛行的“小说热”与法国大革命并列,称之为旷古奇事。

读书作为一种社会现象引起关注，说明阅读不再是上流社会的特权,它已普及到中产阶级甚至手工业工人和农民中间。由于普通人一般买不起所有想读的书,于是读书会(Lesegesellschaft)和赁书馆(Leihbibliothek)应运而生。读书会起初是为了省钱合订书报而结成的读书小组,后来演变成协会，用会员费购书或租赁书室。赁书馆则纯属商业性设施,专事图书租借业务。18世纪末的十年间,德国就有200多个读书会成立,相当于整个18世纪读书会的一半。1800年前后,各地纷纷设立赁书馆。1791年到1800年,仅不来梅一地新设的赁书馆就有10家;18世纪末,法兰克福共有18家;1811年,柏林有27家,德累斯顿有16家。赁书馆租金低廉,颇受大众欢迎,遍布大小城市,乡村也有。当然,赁书馆

规模不一，如奥尔登堡的一家，藏书达12000册，报纸约100种。读书会和赁书馆大大提高了图书的利用率，推动了阅读的普及。据推算，售出的每本书平均会有20位读者。

阅读由贵族、僧侣为主体的知识阶层普及到一般民众，不仅是文学接受史上的重大变化，它对文学发展的影响也不容忽略。出版物发行量增加，逐渐形成了书籍市场，作品变成商品，写作成了一种可以谋生的职业。阅读的普及，意味着读者重心的转移：一度决定性地支配文学创作的王室、贵族，成了少数。作家们毋须像宫廷诗人那样仰仗他们的恩典和赞助，甚至也不必像启蒙运动时期的作家那样把他们作为重要的抨击和劝导对象。启蒙运动体现的是市民精神，但其风格和趣味基本上是典雅的、贵族化的。随着18世纪末浪漫文学的兴起，文学已经彻头彻尾平民化了。即使个别作家思想上有贵族倾向，但其表达方式已趋于平民化。作为作家，他们不得不面向市民读者，不得不面对随着读者群扩大而形成的新的文学话语这一事实。

18世纪下叶，阅读逐渐由侧重经典(尤其是《圣经》和古代诗作)的反复诵读演变为以个人爱好为旨趣的泛读。阅读不再是单纯的集体诵读，而是越来越个人化、多元化，即由求同变为求异。这一阅读行为的改变引发了图书市场两个值得注意的趋向：一是文学比重的提升，二是杂志开始流行。1740年，文学著作在德国书市的比例只占6%，1800年上升到22%，其中小说比重由2.69%上升到11.68%，绝对数量由20部上升到300部，几乎每天都有一部小说问世。读者对文学表现出浓厚的兴趣，不仅仅是因为文学可以供人消遣，更主要的是因为在这急剧动荡的年代，文学能够给读者提供理解社会与人生的参照和自我认同的模式，予人以启示或引起读者共鸣。赁书馆读者借阅的书籍90%属于文学作品。杂志受欢迎，则是因为它的时效性和综合性。1790年，各类杂志多达1125种。鉴于上述两种趋向，文学杂志便应运而生。杂志一般会有比单行本更大的读者圈子，许多作家为了聚集同仁、扩大影响或是改善经济状况，都去编杂志。比如歌德就编过《神殿前门》(Propyläen, 1798—1800)，席勒编过《塔莉亚》(Thalia, 1785—1791)、《新塔莉亚》(Neue Thalia, 1792—1793)、《季节女神》(Horen, 1795—1797)、《艺术年鉴》(Musenalmanach, 1796—1800)，赫尔德编过《阿特拉斯泰亚》(Adrastea)，

克莱斯特编过《太阳神》(Phöbus, 1807—1809),弗·施莱格尔编过《欧罗巴》(Europa, 1803—1805)、《德意志万有文库》(Deutsches Museum, 1812—1813)、《协和女神》(Concordia, 1820—1823)等。其中最有影响的是他和他哥哥奥古斯特·施莱格尔合编的《雅典娜神殿》,虽然前后三年仅出了六期，但它作为浪漫文学草创期的园地对浪漫文学乃至整个德国文学产生了深远的影响。文学杂志盛行,美学观念与创作风格接近的作家往往以杂志为领地结成或疏或密的团体,甚至形成文学流派。如果说席勒的《季节女神》和《艺术年鉴》是德国古典文学的阵地,那么《雅典娜神殿》则是浪漫文学的大本营。文学杂志的一个重要内容是书评。文学出版物增多,普通读者的阅读取舍常取决于专家的评论和推荐,书评显得日益重要。如专门刊登书评的《文学汇报》(Allgemeine Literaturzeitung,1785—1803), 1804 年起改名为《耶拿文学汇报》(Jenaer Literaturzeitung),其影响就非常大,正如一位出版商所说的那样,“所有大小城市、几乎每个村庄里的所有阶层都在阅读它”。尼科莱(Christoph Friedrich Nicolai) 在柏林主编的杂志《德国图书汇刊》(Allgemeine deutsche Bibliothek, 1765—1806)上曾刊载过 400 名作者对多达 8 万部作品的评介。书评最初只限于内容介绍和泛泛的毁誉褒贬。自从莱辛、赫尔德建立了德国文学批评的规范后，文学评论逐渐由完全附属于作品的文字演变为足以与创作平分秋色的文学体裁。康德、谢林将美学定位于他们各自哲学体系的核心,使文艺理论,尤其是文学批评的地位大大提高。文评越来越受到读者和作者的重视。在莱辛、歌德、席勒、让·保尔等人的创作中,美学著作和文学评论均占有相当的比重。在浪漫文学作家那里,侧重文学批评的倾向更为明显:浪漫文学的代表人物施莱格尔兄弟基本上是文学史家和文学批评家。

读者对图书需求大,出版业也就相应发达,报刊林立,发表作品也就比较容易。但另一方面,德国尚未建立起完备的稿酬制度,亦无版权保护,写作收入低微而不稳定。当时约有三分之一的作家试图以写作谋生,但绝大多数人的努力都失败了。

阅读普及使得作家数量剧增。据 19 世纪的统计,在神圣罗马帝国境内,1773 年有 3000 名作家,1787 年增至 6000 名,法国大革命期间达到 7000 名,1800 年超过了一万大关。在 27 年中,作家数量翻了两番,出

版物翻了三番。按当时中欧德语地区人口计算,平均2700人中就有一位作家。当然这里所说的作家包括各类从事写作的人,并不都是文学家;争取卖文为生的自由作家约占三分之一。20世纪70年代曾有人对今昔从事写作的人所占总人口的比例进行过比较,发现时隔170年,这个比例竟没有什么变化。考虑到18世纪末文盲多、文化水平普遍低的事实,当时作家与读者的比例实际上远高于后世。从这点可以看出当时作家的社会作用。18世纪末,德国资产阶级没有足够的经济实力迫使政府进行政治和社会改革,只能在文化和思想道德层面提出自己的诉求。而文化精英与民众的互动,主要有赖于书报,除此之外,没有什么其他普及的大众媒介。当时的德国也无诸如法国沙龙或英国咖啡馆之类的公共空间,所以,正如克塞莱克(Reinhard Koselleck)和哈贝马斯(Jürgen Habermas)所指出的那样,文学对公众意识的形成起着无法替代的突出作用。

(一) 拿破仑与德国

拿破仑时代是欧洲近代史上最为动荡的时期。法国大革命打破了封建制度一统天下的平静,把整个欧洲推进了时代的旋涡。起初,法国大革命只被视为限于法国的政治事件,多数人并未马上意识到它深远的社会意义以及将会产生的世界影响。特别是在邻国德意志神圣罗马帝国,人们一般把法国大革命看做偶发的改朝换代的暴力运动,对它的反应基本停留在政治上的拥护或反对、道德上的肯定或谴责。因为德国和大革命前的法国社会情形大不相同,不必担心爆发革命,人们基本上持消极观望的态度。少数共和党人的激进行动,由于缺乏民众基础,得不到响应,不久便告失败;而加入反法联军的部队,也因士气低沉,远非法军对手。身为魏玛公国大臣的歌德曾率部随普鲁士国王腓特烈·威廉二世(Friedrich Wilhelm Ⅱ)参战,他在《出征法国记》(Kampagne in Frankreich,1792)中所描述的征战,更像是一次浪漫远足。

1799年拿破仑通过雾月政变上台,宣告终止革命,从而结束了法国十年的混乱局面。他着手调和第三等级与僧侣贵族阶层之间的矛盾,并建立起政通令行的高效率行政机构,1804年开始陆续颁布《拿破仑法典》(1804)、《民法》(1806)、《商法》(1807)、《刑法》(1810)等一系列法律,把法国大革命提出的自由平等等观念,以法律形式固定下来。拿破仑成

为“法国人之王”乃至加冕为皇帝之后，也并未背叛这些观念。相反，他一次次击溃了奥、普、英、俄等国的反法联军的围攻，捍卫了资产阶级革命的成果，而且他统率市民的队伍，以凌厉的攻势向整个欧洲大陆扩张，沉重地打击了欧洲各国的封建专制制度。从拿破仑执政到1814年失势的十五年间，欧洲一直战火弥漫，其间国界推移，政权更迭，从各国的行政制度、社会结构到民族心理，都发生了深刻而深远的变化。

在这大动荡的时代，首先受到冲击的是地处中欧的德意志神圣罗马帝国。迫于法军武力的优势，它先是放弃莱茵河左岸的领土，继之通过《帝国代表主要决议》(Reichsdeputationshauptschluβ)取消全部教会属地、帝国骑士藩邑和绝大多数帝国直辖自由城市，将其划归所处世俗诸侯国，这样就把一千多个裂土而治的主权属地合并为三十多个。此举大大削弱了帝国和教会的势力。1806年，在法国庇护下，西部十六个诸侯国结成莱茵联盟，并宣布脱离帝国。8月6日，帝国皇帝弗兰茨二世宣布退位，长达一千年历史的德意志神圣罗马帝国终于退出历史舞台。

普鲁士1795年曾与法国签订《巴塞尔特别和约》，承认法国把莱茵河作为德法的天然边界，并承诺退出反法联盟，保持中立，所以长达十年之久没有卷入战争。这一段时间对德国文学史、思想史至为重要。1806年，法军频频向普鲁士挑起事端，终于引发普法战争。十月，法军在拿破仑直接指挥下，在耶拿和奥尔施泰特附近大败普军，旋即长驱直入开进柏林。普鲁士国王逃往哥尼斯堡。1807年，拿破仑与俄皇签订《提尔西斯和约》，重新划分了两国在中欧的势力范围。普鲁士也被迫在和约上签字，除了承担巨额战争赔款外，还承诺接受割让近一半的国土、裁减兵员、允许法军驻扎等苛刻的条件。

普鲁士惨败于法军颇具象征意义。拿破仑率领的是一支由法国市民组成的军队，充满热情，富有战斗力，其高级将领的平均年龄只有三十岁左右。普军则是德国封建专制社会的一个微型标本，等级森严，升任军官不是靠军功或军事才能，而是靠门第阀阅。将领清一色是贵族出身，平均年龄在六十岁以上。士兵地位低下，不知道也不关心为何而战，缺乏战斗力。普法战争是一场旧与新、等级与平等制度之间的较量。法军以迅雷不及掩耳之势，轻而易举地击溃了一时享有盛誉的普鲁士军队，惊醒了普鲁士人，使他们意识到自己制度的弊端而下决心进行变

革。普鲁士大臣哈登堡(Karl August von Hardenberg)向腓特烈·威廉三世建言:"我们必须自上而下做法国人自下而上做的事情。"在哈登堡,特别是施泰因(Heinrich Friedrich Karl vom und zum Stein)的大力推动下,进行了一系列重要改革。在短短数年内,先后推出解放农奴、城市自治、取消行会特权、保证择业和迁徙自由、承认犹太人平等权力等一系列旨在实现社会平等、激发培养民众公民意识的改革措施。沙恩霍斯特(Gerhard Johann David von Scharnhorst)、格奈森瑙(August Neidhardt von Gneisenau)与克劳塞维茨(Carl von Clausewitz)等人则致力于军事方面的现代化改革,实行论功升迁,废除侮辱人格的体罚条例,培养军人的民族意识和公民意识,调动他们为民族而战的积极性。普鲁士改革的一个重要环节是教育改革。教育大臣威廉·封·洪堡 (Wilhelm von Humboldt)任内制定了初级教育法,1810 年创立了柏林大学(后来改名为洪堡大学),使原先一所高等学府也没有的柏林在较短时间内不仅成为普鲁士,而且成为所有德语国家的教育和文化中心。

拿破仑羽翼下的莱茵联盟各国纷纷效仿法国模式调整社会结构,引入拿破仑法典等法国法律, 从制度和观念上消除神圣罗马帝国的影响。其中,巴伐利亚王国在首席部长蒙日拉(Montgelas)主持下进行的改革尤为突出:实行立宪制度,限制教会的政治影响,甚至还推出一系列具有现代意义的社会措施,如全民火灾保险制和全民义务天花防疫等。

无论反面还是正面,拿破仑是德国向现代过渡的主要动因。恩格斯曾把拿破仑大刀阔斧破除神圣罗马帝国盘根错节的结构比做清扫奥吉亚斯的牛圈,有的史学家甚至将他称为"统一德国的人"。然而,这位具有正面历史意义的人物却是以反面形象,以侵略者的面目出现的:从正面看,拿破仑以武力清除向现代社会过渡的障碍,从体制上奠定了德国统一的基石;从反面看,拿破仑作为异族的侵略者、压迫者,激发起德意志人普遍的民族主义思想, 把由于长期诸侯割据而缺乏民族认同感的民众凝聚到爱国主义的旗帜下。

(二) 复辟阶段

1814 年到 1815 年欧洲列国举行了历时九个月的维也纳会议,对拿破仑失败后欧洲大陆的新格局进行了磋商谈判。会议宗旨是在欧洲范围内全面消除法国大革命和拿破仑的影响,恢复各国 1789 年前的政治

和社会制度。中心议题是重新划分或确定各国的势力范围。维也纳会议的核心人物是这次会议的召集人奥地利宰相梅特涅(Klemens von Metternich)。奥地利哈布斯堡王朝是个多民族国家,梅特涅将当时欧洲各地兴起的民族解放运动视为对现存国家秩序及欧洲和平的严重威胁,所以竭力主张建立一个由具备正统合法性的王国组成的、可以互相牵制的均势的欧洲格局。他提出合法性、协调、权威的口号来对抗自由、平等、博爱。合法性是政权基础,权威是统治方式。协调的潜台词则是列强之间搞均衡、互相制约,以维持稳定。一旦某国爆发民族和自由运动,别国可以联合起来围剿扑灭。1815 年 8 月,维也纳会议通过的《最后议定书》(Schlussakte)奠定了拿破仑战争结束后欧洲新秩序的基石。《最后议定书》制定了势力均衡原则,不允许中欧有一个超强帝国出现,所以在一片复辟声中并未出现要求恢复神圣罗马帝国的呼声。英、法、俄自然不会同意恢复旧的格局,连包括普鲁士和奥地利在内的德意志诸邦也不会赞同。因为眼下的大大小小的邦国都是神圣罗马帝国解体的受益者,它们不同程度地扩大了自己的版图和势力。最后通过的《邦联议定书》,决定成立由三十五个大大小小的君主国及四个自由城市组成的松散的德意志邦联。邦联最高机构是常设在法兰克福的邦联议会,议会主席由奥地利委派。邦联议会没有执法功能,所颁布的法律也只有通过各邦国的立法才会生效,所以并无太大的约束力。《邦联议定书》的基调是恢复旧的秩序,惟一对时代潮流做出让步的条款是各邦承诺将制订宪法。但后来大多数邦国包括奥地利和普鲁士在内并未立宪。新成立的德意志邦联也不是民族国家的雏形,因为英国、丹麦、荷兰国王以兼领德意志邦国的身份也加入邦联,而奥地利东南部、普鲁士东部的非德语区则被排除在邦联之外。但较之神圣罗马帝国,新成立的邦联毕竟更侧重以德语区为主,冠之以德意志比前者更名副其实。

德意志民族在抗击拿破仑的解放战争中表现出了极大的热情,但是战争胜利后,建立德意志民族国家和立宪的愿望却落空了。人们意识到同仇敌忾的民族意识仅是充当了封建君主复辟的工具,胜利后的喜悦即刻转为失望和无可奈何。对现实政治大失所望的是青年知识阶层。1817 年,全德大学生协会在瓦特堡举行纪念宗教改革和莱比锡会战胜利的庆祝活动,学生们自发地表达了这种失望情绪。正式庆典结束后,

他们焚烧了一些认为是有悖德意志精神的反动保守的书籍及象征军事专制的实物。后来，梅特涅以这一事件和1819年大学生协会会员桑特(Karl Ludwig Sand)行刺剧作家科茨布(August von Kotzebue)事件为由，与普鲁士大臣哈登堡制订了《卡尔斯巴特决议》(Karlsbader Beschlüsse)，这一决议由邦联会议一致通过。其主要内容是禁止大学生成立协会和秘密结社，对大学实行军事管制；取消言论自由，强化书报检查；设立中央调查委员会，采取行政和警察手段，拘捕民族主义和自由主义人士。在这种文化专制气氛下，曾在解放战争中大力鼓吹爱国主义的知名作家，成了首先整肃的对象。阿恩特遭拘捕，格雷斯被开除教职，流亡国外。

在民族主义运动中凝聚到爱国主义旗帜下的各种社会力量，在封建君主复辟后开始急剧分化。对政治不满的社团和个人，在不同程度上趋向激进立场，他们的活动和影响为30年代和40年代的革命打下了基础。但一般民众大抵采取逃避态度，远离时事政治，将兴趣转移到个人生活的小天地，如沉湎于艺术和温馨的家庭生活之中。

(三) 文化民族

从德意志神圣罗马帝国演变到德意志邦联，法国大革命的震荡，拿破仑的冲击，解放战争的热情，所有这些，既未带来政治自由，也未促成民族统一。德国仍然是诸侯割据的格局。梅特涅以高压政策维持现存秩序，结果激化了社会矛盾，大大延缓了社会现代化整合的进程。就社会结构而言，德国到19世纪中叶才能够与大革命时的法国相比。四分五裂的德国在社会结构、经济体制和政治秩序等方面远远落后于英法等国，然而在文化方面却并不逊色。18世纪末叶，英法已形成强大的有产市民阶级，他们明确提出了自己的政治诉求；而德国的市民在政治、经济等领域却几乎没有什么发展空间，无法与容克贵族抗衡，个人的自我实现只能在精神生活中求得。割据分治的现状大大延缓了产业阶级的上升，但市民阶级提高个人学识教养的追求并没有受到限制，相反，由于每个诸侯国都需要一套完整的管理机构和相应的文化教育设施，全德国境内中低层行政官员、教师、律师以及各行业的技术人员的密度大大高于英法诸国。据统计，18世纪末德意志所有诸侯国的行政官员要比19世纪末的德国多出一倍，考虑到工业化时代人口急增这一因素，则当

时管理人员与居民的比例比俾斯麦(Otto von Bismarck)统一后的第二帝国要高出很多。这些职业要求具备一定的专业知识和个人才能,门第家产等因素并不重要,因而一般都由市民从事。这样,逐渐产生了以管理技术人才为主体的有知识修养的市民阶级(Bildungsbürgertum),它虽然没有经济实力或政治影响,但在精神文化上却占有主导地位。知识和文化不仅是这一阶级谋生的资本,而且还是其自我认同的重要内涵。市民阶级十分重视个人教育和文化修养,崇尚知识和艺术。康德、让·保尔、费希特、奥·施莱格尔、荷尔德林、黑格尔等知识界顶尖人物都当过家庭教师,这也从侧面反映出德国人对子女教育的重视。

诸侯国林立,德国没有形成类似巴黎或伦敦的文化中心。但各国诸侯在启蒙运动的推动下,或是为了培养管理技术人才,或是出于竞争意识,纷纷兴办学校,修建图书馆、画廊、音乐厅、博物馆、话剧歌剧院等文化设施,不同程度地促进了文化和教育的普及。法国大革命时,巴黎是法国文化荟萃之地,外省几乎是一片空白。其时,英国共有六所大学,而社会发展水平远远滞后于英国的德国却有四十四所之多! 德意志各邦国宫廷虽漠视德语文化,却也并没有造成什么负面影响。市民阶级在政治经济生活中不得不依附或听命于宫廷贵族, 但在文学艺术领域却有一片相对自由的天地。各国诸侯大抵崇尚法国贵族典雅的风格和情调,普鲁士国王腓特烈·威廉二世认为本土文化鄙俗落后, 不登大雅之堂,而对法国文化却推崇备至。本土文化和艺术不受重视,反过来也不受宫廷的导引或干涉,基本上有自由发展的空间。弗·施莱格尔曾经指出,倘若腓特烈·威廉二世论文学风格和趣味的著作是用德语而非法语写的,那么可想而知,会对德国文学产生极大的伤害。另外,由于割据,出版社分布在众多不同的邦国,一国诸侯往往无法阻止不受欢迎的图书印行。在梅特涅制定的复辟政策颁布之前,并无统一的书报检查制度,几乎所有的著作都可以找到出版商出版。

神圣罗马帝国和德意志邦联无论在政治上还是经济上都不是一个整体,维系德意志民族的真正纽带乃是其统一的文化,或者说,德意志民族仅仅是文化意义上才存在的民族。尤其是在拿破仑打败普鲁士之前,德意志民族意识主要表现为一种文化意识。这一文化意识不是民族统一所带来的精神产物, 而是形成民族概念的先决条件。尤应注意的

是，承载这一文化意识的语言并非三百多年来作为帝国皇室所在地维也纳的方言，而是德国中部宗教改革以来逐渐形成的文化语言——高地德语。它是在路德的《圣经》德译本和萨克森等地区行政语言基础上逐渐形成的，但它延续至今的形式结构和文化内涵则主要由莱辛、克洛卜施托克、歌德、席勒等文学家、思想家的著作所铸型和规范的。当时绝大多数作家不是以本国方言，而是有意识地以高地德语创作；他们并非某诸侯国的作家，而是德意志作家。有跨越邦国疆界的高地德语作为媒介，德语作家潜在的影响面大大超过了他们臣属的世俗君主的势力范围。正是在这个意义上，席勒认为："德意志帝国和德意志民族是两回事。"如果说德意志帝国是名存实亡，那么，随着阅读的普及，在众多的德语国家确实形成了一个统一的文化空间。

德国历史上文化民族这一特别景观是社会发展不平衡的曲折反射。政治与文化分离脱节，并渐行渐远。现实政治缺乏人文精神也鲜受文化的制约，文化不屑于批评时政而进入玄思领域，亦即超越经验王国而进入理性王国。文化领域对政治现状表现出的无力感，以它所具有的普遍意义得以补偿。民族文化抽象为一种普遍性文化，虽无力作用于现实，也不足以实现民族统一，但对其他民族乃至整个人类却起着某种导向作用。这就是德意志文化中区域褊狭性和世界意识这一矛盾现象的背景。文化一旦与现实政治纠缠在一起，沾染上功利色彩，便形同堕落，难脱侏儒气息。德国之所以成为文化巨人，正是因为其民族文化超越了一时一地的局限，而把世界历史和整个人类作为思考的起始点。从穆塞乌斯（Johann Karl August Musäus）、让·保尔到斯塔尔夫人一直沿用的"诗人和思想家的民族"这一说法，明确体现了当时知识界的共识。当然，这一提法的重心不是"诗人和思想家"的量，而是"民族"的质。这里，文化乃是民族的凝聚力和象征，文化认同取代了国家认同。席勒在他未完成的诗作《伟哉德意志》中写道："政治帝国摇摇欲坠/ 精神帝国已经形成——更为坚固，更为完美。"后来瓦格纳在《纽伦堡的工匠歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg)中写道："神圣罗马帝国/化为烟雾；/然而我们拥有/神圣的德意志艺术。"由于文化与政治分道扬镳，教育修养遂成为爱国者的认同对象。福尔斯特(Georg Forster)在一篇文章中写道："德国所有的真正的、独特而普遍的教育修养，不管今天还是昨天，

可以说,几乎全靠书籍促成,由书籍滋养,并在民族中最健康的一部分人——中产阶级中普及开来。惟有这才是德意志属性;这是神圣的火焰,每一个爱国者,都应该发一份热,让它熊熊燃烧,越烧越旺!"

的确,在浪漫文学兴起之时,德国无论在人文知识积累还是在静观思辨方面均领先于欧洲各国。这对几百年来一直理所当然地因袭别国文化、在政治经济等领域仍远逊于英法的德国来说,无疑是值得引以自豪的。直到启蒙运动时代,德国文化精英仍然以仿效外国为己任,莱辛与高特舍德关于戏剧理论论争的焦点无非是,到底将英国还是将法国作为仿效榜样。高特舍德曾自鸣得意地说,法国文坛出现什么,他无不立即通过翻译或仿制提供给德国读者。莱辛对高特舍德浅薄地照搬法国的批评无疑是正确的,但他批评的矛头仅仅指向模仿的对象,而并非指向模仿本身。他认为恪守"三一律"的法国新古典主义把亚里士多德的戏剧理论教条化了,而并不过分在意外在形式的英国人莎士比亚才是与亚里士多德一脉相承的。他认为,模仿应以莎士比亚为取向。模仿意味着落后于人,然而,先天的文化劣势使德国人养成乐于向外国学习的良好习惯。经过长年的积累,德国外语教育和翻译极为发达,对域外文化的接受迅速而广泛。比如狄德罗的小说《宿命论者雅克和他的主人》,1796年在法国初版,1792年却已在德国翻译印行,比法国足足早了四年。拿破仑占领德国期间并未造成文化冲击,因为法国文化对德国来说已不陌生。德国对外国文化长期的接受、融化和积累,使它成了欧洲文化的集大成者。温克尔曼重新发现古希腊艺术后,从歌德到荷尔德林都在致力承接希腊精神的余脉。这里希腊文化不仅仅是指某一民族文化,而被理解为具有普遍意义的人类文化。在拿破仑称霸欧洲并刻意营造古罗马氛围之际,德国思想界和艺术界对希腊精神的张扬发挥,极好地显示出德国对欧洲文化的承载。正因为德国思想家和作家视野开阔、历史感强、博采各国文化之长,才使得"文化民族"的称号名至实归。在兼收并蓄汲取积累的过程中,德语成了集欧洲各民族文化于一体的熔炉。一直被目为粗鄙浅陋的德语,长期吸收熔炼各国所长,通过大量的翻译变得精确、柔韧而富有表现力,以致后来有人宣称,只有德语能够全面承载欧洲文化。正是在这个基础上才会出现康德、费希特、谢林、黑格尔,出现莫扎特、贝多芬、舒伯特,出现歌德、席勒、荷尔德林。随着

歌德的出现，德国不仅开始了第一个文学的黄金时代，而且稳稳地占据了欧洲文坛霸主的地位。

德国作为文化民族有一种强烈的文化使命意识。诺瓦利斯写道，欧洲别的国家纷争不已，德国人则默默无闻地、勤勉地完成自己的修养，并率先进入文化的高级阶段。文化上的优势并不看做是某些偶然历史因素相互作用的结果，而被认为是历史的必然。这样，德意志民族被赋予承担并弘扬文化的使命。吸收保存其他民族、其他时代的文化精华，如席勒所言，不为炫耀一时，而是要赢得整个历史的进程。当时德国政治经济封闭落后、社会生活死气沉沉的现实并没有影响这一观念的流行，相反，在英法轰轰烈烈的工业和政治革命反衬下，更显出德国平静的思想革命超时代的历史意义。社会发展和产业的滞后，非但没有削弱反而加强了德国人的文化使命感。威廉·封·洪堡曾经指出，德国人以作为人类最纯洁的镜子为己任。弗·施莱格尔将法国大革命、费希特的知识论和歌德的《迈斯特》相提并论，称之为他所处时代的三大倾向，把当时德国最有影响的思想和艺术成就摆在具有世界历史意义的法国大革命的高度来看，凸显了德国酝酿的精神革命的重要性。耐人寻味的是，三大倾向中，当时公认为发展滞后的德国竟占其二，而且前者属于现实功利性较强的政治领域，后两者属于超时代的思想和艺术领域，由此可见施莱格尔心目中时代之重心所在。在耶拿战役炮声中完成《精神现象学》的黑格尔称拿破仑为“马背上的世界灵魂”，世界历史的完成者；但他当仁不让地认为，拿破仑并未意识到自己的历史地位，他黑格尔本人才是拿破仑的自我意识。后来海涅在向法国人介绍德国哲学和宗教思想时，也认为康德以后的德国哲学中蕴含的颠覆性堪与法国大革命相比。

（四）从文化民族到民族文化

1806年拿破仑占领德国是德国知识界民族意识的转折点。之前，普鲁士退出反法联军，保持中立，在战火四起的欧洲，德国却俨然是一个安全岛。法国大革命和拿破仑战争虽然冲击着德国的知识分子，但他们尚持静观态度，他们关心思考的，还不是狭隘的民族利益，而是整个欧洲乃至人类问题。在他们看来，德意志作为文化民族的使命感乃是对普遍人性的关怀和张扬。拿破仑占据德国后，德国民族意识才开始高涨。

这时,民族的内涵发生了根本的变化,原来广义的文化认同转变为具体的族群认同,民族由文化概念蜕变为一个政治概念。主流知识分子放弃了超然的世界公民立场,不再做"所有时代的同时代人"(席勒语),而明确站在此时此刻受异族统治的祖国一边。

以前,德国思想家和作家强调民族文化,着重点在文化,现在则在民族,如渲染德意志民族种种特质和在世界历史进程中所扮演的不可替代的角色,以此来激发民众的爱国情绪,鼓动他们加入到抗击侵略者的行列中去。在这里,民族和人民的概念往往与某种语言、地域甚至种族特征联系在一起。德意志民族由于历史、社会等因素形成的一些特点被绝对化、神秘化。费希特在他的旨在唤醒德意志人爱国激情的十四篇《告德意志民族书》(Reden an die deutsche Nation)中就认为,德国人民是惟一未受褊狭的罗马拉丁文化扭曲的"祖始民族"(Urvolk),因此比其他民族优越,德语作为专属"祖始民族"的财富,具有承载世界文化的包容性和原创性,只有德意志人身上才有使人类臻于完善的萌芽,故而他们肩负着人类进步的使命。德国人民的沉沦将意味着整个人类的沉沦。值得注意的是,费希特认为永恒不朽的不是艺术,而是爱国主义思想。雅恩(Friedrich Ludwig Jahn)为了凸显德意志民族的独特性,在"人民"(Volk)后面加上词尾,生造了"人民族性"(Volkstum)的概念。正如费希特认为只有德国人才有资格称为"民族"一样,雅恩生造的"人民族性"基本上也是德意志的专称。这里的"人民族性"完全不同于赫尔德从语言和思想史角度出发使用的"人民"的概念:赫尔德对人民的阐发是以普遍人道主义理念为指归的,在他那里,民族历史和文化差异并不能成为道德优劣的依据,民族的特殊性是相对的,所以"人民"一词常常以复数形式出现;在民族文化氛围中的"人民"则是特殊的、不可通约的群体,被赋予了某种绝对的意义。阿恩特把"人民"提升到了"时代的宗教"这一高度,为了突出德意志民族的优越性,不惜贬低其他族类,煽动仇恨。他说:"让我们憎恨法国人吧。作为德国人我们需要这种对立。"憎恨和敌意固然是对侵略者愤慨的自然流露,但同时也基于某种思维定势。将本民族绝对化,必然导致排他。比如雅恩等人在礼赞德意志民族的同时就公开发表反犹太人论调。当时,从流行文学到严肃文学,都经常出现反犹倾向。反犹题材甚至形成一种固定套式,出现了所谓"犹太

人闹剧"的喜剧名目。正因为这种民族主义带着内在的反人道色彩，所以，第三帝国时期每每被纳粹的宣传机器所利用。

民族主义勃兴，和十几年前法国大革命爆发一样，引起了德国文坛激烈的反应。不同的是，对法国大革命有毁有誉，而面对爱国主义的民族战争，则几乎是众口一词礼赞有加。面对这种带有神圣光环的民族主义，人们似乎毋须再作理性思考，只要诉诸感情就够了，于是富有感召力的修辞取代了缜密的思辨。在这一气氛中，一些关键性的概念，使用起来往往不加廓清，如"祖国"、"自由"、"荣誉"、"精神"、"忠诚"、"职责"等词，以极高的频率出现在不同的语境中，词义含混，以致其内涵膨胀得失去了实际意义。如阿恩特的诗中有这样的句子："飘扬在茅屋和王位周围吧/自由，德意志的自由！"民族解放的大旗遮蔽了政治差异和社会矛盾。在这种民族至上的语境中，文学被视为民族解放战争的工具和手段也就不足为怪了。奥·施莱格尔在 1806 年 3 月 12 日致富凯的一封信中的看法颇具代表性，他写道，事关德意志民族存亡，诗的地位应该让给雄辩术。

从文化民族到民族文化的演变，在某种程度上正是诗向雄辩术的过渡，从超功利的美学追求向讲求实效的政治鼓动的过渡，由思想的深刻蜕变为影响的广远。这一转变，一方面是那种具有唯美倾向、不食人间烟火味的超然态度所引发的内在的历史反弹；另一方面，通过几十年的文化建设，德国逐渐形成一个对现实社会举足轻重的公共空间，写作能够直接作用于社会，这对无影响力的德语作家来说是一全新的经验，具有极大的诱惑力。报刊和图书的普及，把写作推到了公共领域的中心位置；大学密度高，讲座吸引着大量听众，没有大学的城市也纷纷举办演讲活动，讲演蔚然成风，费希特、施莱格尔兄弟的许多影响深远的思想最初就是以讲演形式公之于世的；随着音乐的市民化，大量诗歌谱成曲子在民间流传，特别是阿恩特、寇尔纳等人的战歌，在士兵中广为吟唱。在拿破仑统治下，德国民众有着民族认同这一共同的历史经验，所以，这类作家的思想和作品得以迅速而广泛地传播，引起强烈的社会共鸣。当然，作家作用于社会的先决条件是，必须走出象牙塔，面向大众，从写作内容到形式都得适应多数读者的心理需求和接受能力。严格说来，这种背景下产生的作品，更多的属于社会历史现象而非文学现象，

如传诵一时的《烈焰升空》(Flamme empor)一诗的作者诺纳(Johann Gottfried Christian Nonne)并无其他佳作传世,但这首诗却像民歌一般流行开了。而一些文学经典作品,如歌德的小说、荷尔德林的诗歌和克莱斯特的戏剧,在当时却鲜有人问津。那时,大众的兴趣显然不在天才的个人化创造,而在民族的集体认同,不在独创,而在重复。情绪化的集体表态等活动是当时风行的大学生协会和体操协会的一项重要内容,此类仪式颇能表现出民族精神的某些侧面。在这种场合,文学的功用不外是提供有鼓动性和感染力的口号。鉴于此,个别坚守世界公民立场和美育理念的作家。如歌德、让·保尔等,始终与盛行的民族爱国主义激情保持一定的距离。

随着民族意识的普遍觉醒,人们开始关注德意志民族的文化遗产。民歌民谣、童话、民间传说被视为民族文化特质的载体,许多学者、作家以极大的热忱进行搜集整理。他们在这方面所取得的成就及其在文化史上的影响,远远超过了当时享有盛誉的诗人阿恩特和克尔纳。自1803年蒂克编辑《古德意志情歌》(Altdeutsche Minnelieder)起,一股整理民间文学和古代文献的热潮逐渐形成了。阿尔尼姆和勃伦塔诺长年采集民歌民谣,经过一定的艺术加工,分别于1805年和1808年出版了上下两部题为《少年神号》(又译《男童神奇的号角》)的诗集。《少年神号》诗风清新刚健,不啻给诗坛注入一股清泉;许多诗由舒伯特、舒曼及后来的勃拉姆斯和沃尔夫等人谱曲,成了德国浪漫主义音乐的一个重要组成部分。1807年,格勒斯编纂出版了《德意志民间读物》,收录民间流传的各种传奇故事书以及一些实用手册共49种。1810年,德国历史上第一个日耳曼学教授哈根(Friedrich von der Hagen)整理出版了中世纪史诗《尼伯龙人之歌》(Das Nieblungenlied)。1819年,施泰因发起成立了"德意志古代史协会"(Gesellschaft für ältere deutsche Geschichte),编辑大型丛刊《德国历史文物》(Monumenta Gemaniae historica),整理出版德国中世纪典籍文献。在搜集整理民族遗产方面,贡献最大的当属格林兄弟。1812年,他们发现了德国文学中最早的文献《希尔德布兰特之歌》(Hildebrandtslied)的残篇以及《魏索布隆祈祷书》(Das Wessobrunner Gebet)。他们长年不遗余力地搜罗流传民间的童话与传说,对其进行加工润色,分别于1812年和1815年出版了两卷《儿童与家庭童话集》,从

1816年到1818年出版了《德国传说》。在搜求挖掘民族传统文学之源时，人们逐渐积累了考证年代、辨识真伪、校勘文本的训诂方法，在此基础上形成了后来专事研究德意志语言文学的日耳曼学。雅各布·格林的《德语语法》(Deutsche Grammatik, 1819—1839)和《德语史》(Geschichte der deutschen Sprache, 1848)堪称日耳曼学的奠基之作。1837年，格林兄弟开始编纂卷帙浩繁、囊括马丁·路德以后所有德语词汇的《德语词典》。虽然他们历时二十余年只编定了二十六个字母中的五个半，但他们定下了规模，立下了体例，后人经过整整一个世纪不辍的努力，1961年终于完成了这一煌煌巨制。有趣的是，二战后，编纂《德语词典》的两个中心柏林和格廷根分属东德和西德，但两地学者密切的合作并未因冷战而中断。这一作为德意志民族文化象征的世纪工程显然超越了意识形态的阻隔。

二 浪漫文学的时代思想背景

18世纪末、19世纪初，随着古典文学和浪漫文学的兴起，德国文坛乃至整个知识界翻开了光彩夺目的一章。德国知识分子不仅对现状，而且对人生与自然、历史与未来等进行了深刻的思考和探索。他们在全面继承欧洲文化传统的同时，也对时代的矛盾和挑战做出了诠释与回应；在这回应中表现出的精神视野、人文关怀和思想深度使大量著述成为超越时代、超越地域的经典。史家不无道理地把这一文化鼎盛期称为德国文化的"轴心时代"。

所谓"轴心时代"，对前而言是个转折点，对后而言是建立新范式的参照系。浪漫文学就是在这样的思想背景下产生的，反过来，浪漫文学也给它所处的时代打上了自己不可磨灭的印记。浪漫文学的精神活动并不限于文学：它超越一切界限的美学主张，拉近甚至取消了诗与思、艺术与生活的距离；浪漫文学圈内人与很多哲学家和艺术家过从甚密，常常在一起切磋交流。可以说，时代思潮之所以形成并广有影响，在很大程度上是由于这些人对他们时代的一些关键问题有着相近甚至相同的看法。

(一) 哲学

德意志文学富有哲学思辨色彩，18和19世纪之交，文学与哲学的

关系尤为密切。歌德、席勒、荷尔德林都是诗人兼思想家,而康德、谢林、黑格尔等人的思想体系中,艺术占有极为关键的位置。在早期浪漫文学作家那里,这一特点更是明显。在他们宣扬的所谓"万象诗"(Universalpoesie)中,哲学思想不仅理所当然包括在内,而且占有重要位置。"万象诗"向外看是无限的,向里看则是无隔阂无界限的。旨在打破局限和疆域之别的浪漫主义诗学首先要取消的便是诗和思的界限。因此,诗每每被哲学化,哲学每每被诗化。弗·施莱格尔和诺瓦利斯干脆套用康德的"先验哲学"而提出"先验诗"(Transzendentalpoesie)这个概念。他们认为,诗与哲学应该统一起来。

浪漫文学作家,特别是早期浪漫文学作家对哲学进行过深入的研究。柏拉图(Platon)、普罗丁(Plotin)、斯宾诺莎(Baruch de Spinoza)、赫尔德和康德都对他们产生过不同的影响,其中康德的影响最为深远。康德批判哲学被称做思想史上的"哥白尼式转折"(kopernikanische Wende),它也为浪漫文学开启了一条新的思路。康德认为,不是我们认识世界,而是世界是我们所认识的。也就是说,世界本身超出我们的认识能力,我们所认识的世界只是我们的认知手段捕获的内容而已。人的认知意识不是世界的印痕,相反,世界才是人的认知意识的印痕。依照这一看法,认识世界不能从事物出发,而应该从人的认知方式入手。康德的"先验哲学"在两个方面对浪漫文学有着重要启示。一是揭示了主观的重要性。虽然康德指出认识源于认知手段的本意是揭示主观的局限性,但在客观上却把人的认知意识从传统意义上从属外部世界的映像上升为先验的知识之源,这样,就给浪漫文学"走向内心世界"的诗学实践以理论铺垫。二是划分了现象与"物自体"(das Ding an sich)的区别。在浪漫文学作家眼里,康德的二分法不啻是为他们所钟情的两个世界(可见与不可见世界)理论提供了哲学论证。康德认为,"物自体"的绝对概念对知性来说只能是存而不论,浪漫文学作家却无意像康德那样谨守分际,不仅以诗的名义追求彼岸世界,而且认为诗的价值正在于此。由此看来,康德对浪漫文学的影响基本局限于间接的启示。意大利哲学家吉奥贝提(Vincenzo Gioberti)把康德称为浪漫主义哲学家,不能说没有一定道理,但不太恰当。如果要举浪漫主义哲学家,应该首推费希特和谢林。

费希特(Johann Gottlieb Fichte, 1762—1814)的哲学思考是从康德

哲学出发的，其成名作《试评一切天启》(Versuch einer Kritik aller Offenbarung, 1792)就曾被误认为出自康德之手。但他走得比康德远。康德关心的核心问题是具体的，那就是："先天综合判断如何可能？"费希特要解决的问题则是抽象的、根本的。他追问："一般科学的内容和形式如何可能？即科学本身如何可能？"他精心构建的哲学体系"知识学"可以看做是对这一问题的回答。

费希特认为，要回答上述问题，首先得找到最先的、无条件的原理，把这一不证自明、不能加以规定的根本原理作为整个知识学体系的基础。费希特寻找这一绝对原理的方法是，先提出某一经验意识的事实，然后将其中所有的经验规定逐一剔除，直到不能再行剔除，不含有任何经验因素为止。这留下的绝无依傍、先于一切的东西就是"本原行动"(Tathandlung)。"本原行动"不属于意识范畴，它先于一切意识，意识赖之以成为可能。费希特通过"本原行动"的概念，把哲学思维起点从人的意识又向前推进了一步。如果认为思维是从意识开始，那么就意味着，思维之前已有独立于意识的世界存在。这样一来，思维便如康德指出的那样，无法摆脱意识(主体)和世界(客体)的二元论。费希特的哲学是一元论的。他的"本原行动"就是一切意识与存在的本原。"本原行动"的实质是绝对能动的"自我"(Ich)。费希特的"自我"不同于个体或个人意识，乃是纯粹的一般意识活动，是"绝对无条件的、不能有任何更高的东西规定的绝对自我"。鉴于"自我"在费希特"知识学"体系中的中心位置，费希特哲学每每被称做"自我哲学"(Ichphilosophie)。"自我"是费希特哲学思维的出发点和归宿，他在《知识学引论第一篇》中就开宗明义地写道："注意你自己，把你的目光从你周围的东西收回来，回到你的内心，这是哲学对它的学徒所提出的第一要求。"费希特审视自我发现了"本原行动"。"本原行动"的具体表现形式是"设定"(setzen)。"知识学"的三条基本原理都是围绕着设定提出的。

第一条原理是"自我设定自我"。费希特从 A=A 的逻辑公式引出"自我=自我"的命题。这两者乍看完全一样，其实不然。前者只表示一种必然的关系：如果 A 被设定，那就是作为等于 A 的 A 被设定。但 A 也可能并未设定。"自我=自我"则不然，它不仅形式上有效，内容上同样有效，因为"如果 A 存在，那么 A 就存在"这一关系，不管现实中 A 存在与否，

总是在自我中的，而且是不变的，始终如一的。“自我就是自我”表示的便是这种思维的同一性；反过来，确定思维的同一性，就是所谓“自我设定自我”。自我设定自我是一种纯粹行为：自我仅因设定的行为而存在；自我存在仅凭借它的存在而设定其存在。这里，设定与存在相等，“自我设定自我”与“自我=自我”合而为一。在自我设定中，自我既是活动者（设定者），又是活动的产物（被设定者）；它以设定而存在，以存在而设定。

“知识学”的第二条原理是“自我设定非我”。对此费希特从“非A不等于A”（非AA）的逻辑式出发予以说明。非A也是一个设定，具体地说，是作为A的对立面设定的，是对设（Entgegensetzen）。对设在形式上看是自由的、无条件的，但在内容上是有条件的。非A是以它所否定的A为基准点的，本质上是被规定的。对设之所以为对设，是因为有意识的统一作为背景。若没有统一意识来统摄前后不同的“设”的行为，那么只能出现一次次各自不相关联的设定。在费希特的思路中，最初设定的只是自我，所以对设只能是给自我设定对立面。这所设的与自我对立者就是“非我”。前面“自我=自我”公式中体现的是逻辑上的同一律，而这里则是矛盾律。如果把“非A不等于A”（非AA）公式里判断活动的特定内容抽掉，把“对立”看做“非”，就获得了否定范畴。

上面两条原理是互相矛盾的：在意识同一的前提下，若设定自我，就必然否定非我，反之亦然。面对这一矛盾，费希特提出了第三条原理：“自我在自我之中设定一个可分割的非我与可分割的自我相对立。”这一原理形式上是自由的，内容上则是有条件的。它是“自我与非我的统一”，逻辑上可以表述为“-A+A=X”。费希特解决矛盾的关键概念是“限制”。这就是在实有和否定之外，引入“可分割性”，在否定某物的实在性时，不作全盘否定，而是只扬弃一部分。无论自我与非我，都被设定为可分割的、有限制的：一方面，自我通过非我把自我加以规定；另一方面，自我作为规定者为自我设定（对设）对立面非我。两者互相限制规定，彼此消长，但又统一在不可分割的“绝对自我”之中。

上述三个原理可以概括为正题—反题—合题。因为合题又可以当做正题加以否定，求知过程可以如是无穷尽继续下去，所以这三个原理实际上囊括了整个人类思维活动。费希特认为，理解人的意识的结构无

异于理解知识世界的结构。他通过三个基本原理揭示了意识的形成，同时也为世人提供了知识世界的一个截面。正是在这个意义上，费希特把基于这三个原理的知识学称之为“科学的体系”、“科学的科学”。

费希特的这一“科学的体系”的关键是“自我”。费希特不沿用诸如“意识”、“理性”、“知性”等传统概念，就是拒绝事先把人赖以认识世界的依凭抽取出来。在他看来，要回到知识的源头，就得恢复“自我”作为整体的本来面目，即作为能动者，而不是某种属性。自我的存在和自我意识源于自我设定，世界的存在和对世界的认识源于自我设定非我（非我即世界），一句话，自我是一切存在和意识的创造者和立法者。费希特宣称：“哲学告诉我们，要在自我中寻找一切。”“自我”不仅横空出世、自足自由，而且是物质世界的主宰和本原。作为外部世界的创造者，“自我”有无限制的可能性和无穷的创造力。

费希特提出的绝对化、神性化的“自我”触动了时代的神经。对欢呼法国大革命、要求解放个性的一代人来说，费希特的“自我哲学”无疑为人的绝对自由提供了哲学依据。费希特自称其“知识学”体系乃是第一个自由的体系，正如法兰西民族把人从外在的锁链中解放出来那样，他的哲学让人挣脱物自体的枷锁。费希特把自由视为人的本质，认为人的思维和行动不受羁绊和制约，可以说这是发聋振聩的时代强音，在思想界引起极大的反响。

充满浪漫色彩的费希特哲学（有人把“知识学”称做“康德哲学的浪漫化”）是正在酝酿的浪漫文学运动的催化剂。费希特对个性和自由的张扬、对天才的鼓吹和睥睨尘世的气魄给予浪漫文学作家极大的启示和鼓舞，而他对想像力的推崇更是激发了他们的创作灵感。费希特在哲学上为想像力进行正名，他认为，人除了有意识的反思，还有想像力活动，后者同样是人的精神活动不可或缺的组成部分。客观世界就是由想像力所创造，因为想像力是无意识的，所以，这一创造过程不为人所知：客观世界看上去并非由“自我”设定而是外在于我们。艺术作为媒介，能把先验的观点直观地呈现出来。凭借艺术，我们可以把想像力创造世界的朦胧过程明朗化，换言之，艺术能使我们重新认识有创造力的自我并真切地拥有自己创造的世界。费希特的名言“美的艺术引导人深入自身，并使它在那里感到如同回到家里”所表达的就是这一点。而这句话

完全可以视为浪漫文学的纲领性文字。正是在这个意义上，文化史学家弗里德尔(Egon Friedell)把费希特思想称做“极端的艺术家哲学”。

费希特强调绝对自我引发了一场思想革命，但他只认定自我、视外部世界为无物的天马行空式的思维又不免失之于空泛。费希特完全忽视了客观世界的存在，所以连把他誉为“活着的最伟大的形而上学思想家”的弗·施莱格尔都认为他的体系过于褊狭。在某种意义上，谢林的客观唯心主义对费希特的主观唯心主义起了补偏救失的作用。

谢林(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775—1854)认为，所有知识都是以主客观相符为基础的，都含有主观与客观因素，因此二者不可偏废。主观的总和是自我或智性；客观的总和是自然。前者有意识，能设想；后者无意识，能被设想。知识在于两者的交汇，哲学的任务就是解决这种交汇。主客交汇在理论上有两种可能：一是客观走向主观；一是主观走向客观。

谢林在他的自然哲学中指出了客观走向主观的路径。谢林的解释是，自然和精神本来不二，乃同一实体的两面：自然是可见的精神，精神是不可见的自然，他说：“自然是没有认识到自己乃是精神的精神。”自然不是自我设定的僵死的非我，仅来限定和抑制自我，而是活生生的有机的整体，有灵魂，并不断发展变化。作为整体的自然有三个不同幂次(Potenz，一作因次)：质料、热与运动的现象、生命。生命不是凭空而来，是前两者的合题。既然生命源于前两者，那么它们必然包含生命的形式。有生命，便有精神。谢林认为，所谓死的自然无异于未开化的智性。他写道：“自然的最高目的是使自己完全成为客体。要达到它，自然只能经过自身内部最终、最高级的反思……通过理性反思，自然最后完全回归自我。这里可以清楚地看出，自然与我们内部被认知的智性和意识本来是同一的。”有智性的人乃是自然发展的顶峰，在人的反思中，自然意识到自己是精神。谢林的自然哲学不仅弥补了费希特只见自我、不见其余的缺失，也克服了康德建立在牛顿理论上的机械自然观。康德眼中的自然是僵死、无机的，完全可以用数学、物理的计量方式来把握。他虽然也提出了合目的论，但他仅把它视为观看自然的主观的“眼镜”，否认其为自然的本质属性。计量方式面对的自然，只能是局部，而不是整体，而且其对象都是可以替换的变项，并无个性与特殊性可言。谢林的自然

哲学把自然看做一个活的整体，揭示出事物之间的有机联系，大的方面，拈出所谓“绝对同一”的自我实现，小的方面，赋予一草一木以“宇宙精神”，这给强调本能、直觉和生命感的浪漫文学作家打开了一个广阔而迷人的新世界。

主客交汇的第二种途径是从主观到客观，谢林在他的先验唯心哲学中对此进行了详细的论述。谢林的出发点是检视绝对的自我意识的发展过程。这一过程在他看来是精神的自我客观化，具体表现在自然、历史和艺术三个方面。他的先验哲学的三个组成部分——理论哲学、实践哲学和艺术哲学实际上都是围绕着自我意识的发展而展开的。在谢林看来，自然、历史和艺术不外乎精神自我的客观化。

理论哲学旨在讨论自然如何从智性中演化而来的问题。自我直观把“绝对同一的自我”分为直观者与被直观者两端，从而感觉活动便有了可能。所谓感觉活动就是受限制的经验，受限制就是有对立物。当自我直观提升一个幂次，把作为感觉者的自我客观化，就进入了创造直观。在这一直观中，无意识的客观之物（外在世界）通过有意识的活动加以规定。当自我再提升一个幂次，把作为创造者的自我客观化，这样，直观中呈现的就是合乎目的、但并非有目的制造的产物。亦即“有机的整体”——自然。由此可见，外物不是外在于我的存在，而本是绝对自我的一部分，随着自我直观的升级而蜕变呈现，最后作为智性的自我完成时，便定型为自然。也就是说，自我在观照自己的同时创造了客体，客观世界的发展与主观智性的演进是一件事的两面，用谢林自己的话来说就是“自然和自我步调完全一致”。如果着眼点不在自我直观发展而放在这一发展过程的截面上，那么可以说，物我同一，粗糙的质料是死的精神，自然是凝结成存在的智性，客观世界是自我向外投射的自我限制。

精神的自我客观化并没有随智性的完成而完成。自我直观结束只是有意识的活动的开始。意识之所以有可能，是因为智性客观化，智性客观化，是因为有其他理性实体（人）在起作用。智性是普遍的，而意识是个性化的；智性只能直观，意识会有行动。谢林的实践哲学论证的主旨是，在行为层面上，自由（主观意志）和必然性（客观法则）是统一的。行为源于绝对的意志活动。当自我的绝对一直活动变为自我的客体时，

就会分化为自然冲动和绝对命令两橛，而通摄调节这两者的活动就是自由。一个人的自由行动必然会因他人的自由行动而受到限制和规定，但在谢林眼里自由和限制之间并不矛盾：限制仅意味着自我在对象中遇到阻力，需要自我适当做出调整。这调整是自由的，也必须合乎一定的法则。据此看来，自由就其实质而言，乃是“按照自己本质的法则行动”。社会活动中，普遍的法律协调着个人的自由，并保证个人自由在人与人的相互作用中不会被取消，这可以看做是自然人向社会人以及自由人过渡的手段。建立在法律基础上的法治是“第二个自然”，也是更高级的自然。自由和必然性的统一不仅表现在个人行为和社会实践上，也表现在历史过程中。一方面，历史是偶然的、无法逆料的，谢林的一句名言就是“任性是历史的女神”；但另一方面，历史作为整体，其演进并不随意，是有规律的、必然的。它是逐渐实现法治理想的过程，也是绝对者(上帝)永无止境的自我呈现(天启)。

谢林的理论哲学论证了自然与自我同一，实践哲学论证了自由和法则同一，但是自然与自由、客观世界与自由意志如何统一呢？这就是艺术哲学所要回答的问题。谢林认为，回答这一问题要面对整体世界，整体就是不分彼此浑然一体的宇宙，且不说不能用概念和范畴来把握，就是划分主客观也是不可以的：一分主客观就破坏了原本的整体。所以，只有通过直观才能感知它。最初的直观是原始的智性直观(intellektuale Anschauung，一作心智直观)，最终的直观是美学直观(ästhetische Anschauung，一作鉴赏直观)。前者是一种超思维、超语言的神秘状态，直观者与被直观者合而为一，同为绝对同一者的自我体验。这一状态虽可感知，却因无法客观化而不能够认识。这一缺憾只能由后者来弥补。美学直观可以把智性直观客观化，也就是说，可以把对整体的经验对象化。美学直观的媒介是“以有限的形式表现无限”的艺术。在艺术创造中，自然无意识的创造力和人有意识的意愿结合起来，这样，自然—客观活动和精神—主观活动在艺术品中交融，以非概念的、象征性的语言再现出绝对的东西。谢林的艺术哲学是理论哲学和实践哲学的综合，也是他的先验哲学的“拱心石”。他指出，有意识与无意识、精神与自然、有限与无限，所有这些对立在艺术中得到了统一。

(二) 历史

德国浪漫文学在欧洲思想史上的特殊贡献在于它发现了历史的意义。19世纪之前,从赫拉克利特到文艺复兴、启蒙运动,西方虽然有强调变的思想传统,但它的宇宙观基本上还是静态的、巴门尼德式的(Parmenidesian),亦即非历史的。据此,大至世界的理性原则,小到人的本质规定,都是超时代的,具有万古不易的有效性。人的认识在于把握那些具有普遍性的永恒的基本理念,如逻辑法则、道德律、公正等等。变化和趋异性作为历史的重要特征,不过是这些理念的另一种表现形式,仅呈现世界的多样性而已,实质上是无足轻重、可以替换的。从浪漫文学开始,人们才把人和社会的特质理解为动态的、演进的。人类社会和人的精神文化永远处在也只能处在历史的长河中,在具体的历史呈现之外并无固定的自然属性和理性原则可言。虽然浪漫文学之前的思想家如维柯(Giovanni Battista Vico)、休谟(David Hume)、孟德斯鸠(Charles-Louis de Montesquieu)、赫尔德等也都曾强调文化价值的历史渊源,但他们没有跳出这一思维框架:历史的进步不过是显现某种绝对理性,亦即逐渐实现某种可预知的目的;对人的知识来说,历史只起验证的作用。启蒙运动对历史的兴趣,主要在于它提供了道德意义上的范例。浪漫文学时期人们才认识到:历史并非直线形向预设的目标推进,而且历史关联本身也不完全能以逻辑推导来演绎。先于历史、超越历史的理性原则和认识模式并不存在。历史作为理智与经验的媒介是第一义的,人的知识只能从历史出发。弗·施莱格尔说,世界不是"体系",而是"历史"。从政治机构、社会形态、生活方式到语言、宗教和艺术,所有这些,只有通过历史方可把握其本质。在活生生的历史中它们表现得最为直接,最为纯粹。

不承认世界的体系和超时代的规范,并不是为了突显现时的历史地位。恰恰相反,没有绝对的规范,一个时代的人便不能以已经掌握理性原则为由凌驾于别的时代之上,为后世确立永恒不变的规则。每个时代都只是历史无穷尽的链条中的一环,不可避免地有自己的局限,对于人类整个历史进程而言,仅具有相对的意义。浪漫文学的这一史观强调历史内在的有机联系,反对武断地割裂历史,即以理性或其他任何名义抛开传统,把现时作为历史新的起始点。这一史观显然受到伯克(Edmund Burke)《法国大革命的反思》(Reflections on the Revolution in

France)的影响。该书1790年出版,1793年由根茨(Friedrich Gentz)翻译介绍到德国。其时正值法国雅各宾党人实行恐怖革命的白热化阶段,德国许多原先同情法国大革命的知识分子纷纷改变态度。伯克把历史作为有机体的观点和他对法国大革命彻底与传统决裂的批判,在德国引起了广泛的共鸣。浪漫文学并不反对自由、平等、博爱的理念,弗·施莱格尔、诺瓦利斯、蒂克、格勒斯等人在法国大革命初期所持赞同共和的态度,清楚表明了这一点,但是人们认识到,法国大革命所标榜的自由无非是少数人个人的自由,是以剥夺他人自由为前提的。真正的自由只能理解为普遍的、属于整个人类的自由,而人类也不是某个时代的人的总称,而是整个历史进程中的人的总称。只有着眼于时间意义上的人类,才可能实现永久的自由。亚当·米勒(Adam Müller)认为,在论及自由时,不仅要考虑到"同时代人",也要考虑到"同空间人",如果自由只赋予当代人而毫不顾及过去和未来的人,无疑是以自由之名,行专制之实。他说:"所有的世纪都应该有权派自由代表参加我们今人的国民大会。"一代一代传下来的理念、信条和法规作为古人的踪迹,应视为"活生生的代表"。从长远的历史角度看问题,就意味着倾听前人与后人的声音。让古人和后人参与今人的决定,才能避免此一时彼一时随意的独断专行,保证历史的延续性。现时是附属于历史的,萨维尼(Friedrich Carl von Savigny)将现时之于历史比做公民之于国家,不能将前者置于后者之外,更不能置于后者之上。所以,当代人不能为了"眼前的利益"而牺牲"千年的和平"。

浪漫文学史观中,否认超时代的普遍规范和强调历史延续性两者并不矛盾。前者强调"变"的意义,后者凸显"变"的规律:一切处在"变"的过程中,但"变"不是随意的,而是有内在联系的。历史变革不能像制造机器那样,靠人的心智设计构筑;过去的社会结构、管理机制、生活方式和文化意识等等,乃是历史的有机组成部分,不能以任何名义轻易抛弃或更换,它们只能随着时间的推移逐渐嬗变代谢。格勒斯"历史之树"的说法,形象地提示了历史进展过程的内在关联。这就是所谓"有机的生成"(organisches Werden)。"有机的生成"是浪漫文学史观的关键所在。浪漫文学把历史当做一个有自身生长规律的生命体。从横向看,承载历史的人民在历史的某一刻是活生生的有机体,由文化意识、价值观

念和习俗风尚等传统要素凝聚在一起;从纵向看,人民的历史生存形态乃是个体和群体互为渗透、相互交融的互动过程。德国唯心主义哲学认为,“变”作为历史演变和形成不仅关涉到外部事物,同样关涉到主观意识,关涉到历史的载体——人。浪漫文学接受并发挥了这一观点,视人生为历史,赋予历史以生命,把历史理解为“获得对我们自己状况的真知的惟一道路”。人的本质和人的生存状态不能靠自然权利和理性规范来确定,而只能通过人在特定环境下的表现形态来认识。人的真实存在只能处于具体的历史中,亦即特定的民族、国家和与之密不可分的传统之中。活生生的人虽然局限在自己的生活天地里,但与整体有着千丝万缕的联系。在一个有机的整体中,“小宇宙”和“大宇宙”是息息相关的。个体之间的联系不是机械的,个体即使身处边缘,也会通过中枢与别的个体进行沟通。个体作为整体的有机组成部分,不会游离于整体之外,也不能从整体中割裂出去。就这个意义,诺瓦利斯认为,“每个人的历史应该是一部《圣经》”,“每部历史必是世界史”。“有机的生成”这一史观突出历史事件之间的关联,也强调历史环节之间的内在联系。历史的演进被视为有机的生长,这实际上就是谢林所说的自由与规则的统一。历史中的个人是自由的,追求着理想,但只有历史中绵延不绝的群体才能实现理想。整个人类的历史无非是逐渐实现永不丢弃的理想的过程。

在历史阶段的划分上,浪漫文学作家与赫尔德、席勒、让·保尔、克莱斯特、荷尔德林以及其后的马克思一样,基本上接受了传统的历史发展三阶段论(historia tripartita),即历史演进是由盛转衰,最后复归于盛。温克尔曼发现古希腊文化后，德国思想文化界主流观念是把古希腊文化视为历史原始盛期,而他们所处的时代是衰落期。盛期已逝,不可复得,但对现时具有极高的参照价值,人类历史的目标就是借鉴古代黄金时代的文化创造新的盛世。浪漫主义早期代表人物起先也是将古希腊文化看做逝去的理想。施莱格尔兄弟曾对古希腊作过深入的研究。弗·施莱格尔甚至自称要成为“希腊诗歌的温克尔曼”。他在《论希腊诗研究》(Über das Studium der griechischen Poesie, 1795—1796)中表示,雅典城邦制度乃是“普遍共和主义”的雏型。在青年弗·施莱格尔看来,法国大革命的宗旨就是最终实现这种共和主义理想。但后来随着浪漫文学作家对法国大革命态度的转变，古希腊也就失去了其作为黄金时代

的取向作用,取而代之的是中世纪。

海涅在《论浪漫派》(Die Romantische Schule)一书中把浪漫文学与所谓黑暗的中世纪混为一谈，认为浪漫文学害怕忌恨新时代的理性之光,向往死亡,拥抱蒙昧。这一观点对后世影响颇大,但在今天看来,立论未免偏激。首先,把中世纪等同于黑暗蒙昧,过于简单化,与事实不尽相符。20世纪的史学研究早已纠正了以前全盘否定中世纪的看法。事实上,人们常常津津乐道的文艺复兴的成就,很大程度上取决于中世纪的积淀和准备。德国文化史上,发现中世纪应该说是一件具有正面意义的大事。需要指出的是,中世纪并非由浪漫文学发现。浪漫文学兴起半个世纪前,启蒙运动文学批评家波特默(Johann Jacob Bodmer)与布赖丁格尔(Johann Jacob Breitinger)就已注意到中世纪的文学成就了。后来,赫尔德在《诗歌中各族人民的心声》(Stimmen der Völker in Liedern)一书中也曾收集整理了不少中世纪的民歌。狂飙突进时期的青年歌德在赫尔德影响下开始关注德国中世纪的文学和艺术。他不仅对常为人诟病的中世纪代表性建筑风格哥特式大加赞扬,而且他的代表作《浮士德》(Faust)便取材于中世纪传说。浪漫文学对中世纪的关注要放在这一语境中观察。

在浪漫文学之前,由于德国文化发展的滞后,人们把注意力更多地集中在学习和效仿别国文化上，从而忽略了文化发展的内在关联的重要性。浪漫文学作家在前人认识和整理中世纪艺术成果的基础上,以有机发展的历史观为出发点去追寻、梳理德意志文化自身发展的精神脉络。具有代表性的是诺瓦利斯的《基督教特质或欧洲》(Die Christenheit oder Europa)。这篇文章发表于诺瓦利斯死后二十五年，当时被视为神圣同盟的政治宣言文字。其实，诺瓦利斯根本不是神圣同盟的思想先驱,也不会认同其保守的政治倾向,他在文章中所要阐述的是他对欧洲历史与文化的看法。他认为,他所处的时代欧洲四分五裂,战祸不断,这是因为知识与占有欲取代了过去的信仰与爱;要克服当今的乱世,就得找回失去的价值。中世纪是他心目中的治世:当时的欧洲是一个统一的国家,基督教是大家共同的精神家园,人们虔敬乐业、互相友爱。伴随着宗教改革,人的主体意识和自私主义抬头,信仰与爱渐渐失落,统一而和谐的欧洲开始分化并陷入无休止的争斗。诺瓦利斯美化中世纪的观

点从历史的角度来看是有商榷余地的,但严格地讲,他笔下的中世纪理想投射的成分远多于历史观察,也就是说,他拈出中世纪不是为了开历史倒车,而是旨在创造新的世界。诺瓦利斯基本上是撇开它的政治维度的,他的着眼点是作为文化现象的中世纪。他把基督教文化视为欧洲昔日一统天下的思想背景以及将来实现和平的灵感所在。把宗教作为乌托邦精神资源,这一观点与启蒙运动及后来的思想家和作家颇为接近。18 世纪末,法国大革命引起欧洲政局动荡,人们普遍渴望和平并认真思考和平的基础和条件。在关于分与合、整体与局部的思考中,信仰作为文化的基石无疑占有中心地位。精心勾勒永久和平远景的康德就提出要建立一个"把所有人永远统一起来的教会",施莱尔马赫同样在召唤普适的"真正的教会",荷尔德林诗中的"和平庆典"也充满浓厚的宗教气息。在他们之前,莱辛也已在憧憬"新的永恒的福音时代"。在这一语境中,诺瓦利斯赋予中世纪正面意义是把宗教视为历史实现的保障。由此可见,诺瓦利斯不是保守的僧侣阶级的代言人,对他来说,教会的本质应是"真正的自由"。

浪漫文学作家关注中世纪,是从有机生成的历史观出发来寻找自己的传统渊源。他们认为,学习外国固然重要,但横向移植是远远不够的,纵向承接更为关键。他们以极大的热情挖掘整理史料、收集历史传说和民间文学、研究日耳曼学,凡此种种,都源自这一认识。另外,当时德国落后的现状和挨打的局面,也使人容易把目光投向自己辉煌的过去。中世纪国家统一强大,疆土辽阔,与他们自己所处的时代形成鲜明的对比,所以怀古之情油然而生。在德国被法军占领时期,中世纪显得更为重要。通过浪漫文学作家不懈的学术研究和创作,中世纪成了德意志文化自我认同的重要组成部分。

(三) 国家

19 世纪初,德国经历了历史上最剧烈、影响最深远的变化:帝国解体,政权更迭,领地易手,政体改制。在这一巨变中,知识界理所当然地对国家问题备加关注。启蒙运动时期,现实中的国家大都是封建君主制,故而人们的着眼点是反对专制,要求平等,他们提倡的理想的国家模式是以社会契约为基础的、旨在保护公民利益的政体。浪漫文学作家认为,这样的国家权力基本上是一种外在的强制,是机械的,缺乏国家

公民发自内心的认同和凝聚力，所以这种政体被讥为“巡夜警察之国”(Nachtwächterstaat)。在法国大革命，特别是拿破仑战争的冲击下，德意志民族意识高涨，对国家概念的理解也随之起了根本的变化。

对后来的政治理论来说，国家和社会属于两个分野井然的范畴。黑格尔认为，国家和社会是相对立的：前者属公共领域，后者属私人领域。其实，在黑格尔之前，费希特在为法国大革命辩护时，就已将二者严格区分开来。他认为，社会高于国家，如果二者发生冲突，社会有权改变国家。早期浪漫文学作家对国家的看法与费希特比较接近。他们认为，国家作为机械性的机构，代表着强制和异化，限制甚至剥夺人的自由，有一定的负面意义。费希特在他的《学者的使命》(Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten, 1794)讲演稿中声称：“与所有仅仅作为手段的人为的机构一样，国家要走向消灭自身：所有的政府，其目的都是使政府成为多余。”弗·施莱格尔也认为，公民权利的绝对平等，将会导致统治机构的解体。诺瓦利斯认为，每个国家都是把自由的人视做“机械的齿轮”，他提出“诗的国度”的乌托邦理念，也是要取消统治，取消国家。后来英国浪漫主义诗人雪莱主张取消国家及其机构，跟上述观念也是一脉相承的。照他们的看法，国家只是社会不完美的征兆；现实中，国家之所以必要，那是因为人类普遍道德还不够完善。

但是1800年以后，浪漫文学作家的国家观发生了根本的变化。国家不再是负面的过渡性概念，而被赋予了正面的意义，往往与民族、社会等同起来。虽然弗·施莱格尔早在1796年就曾说过，国家与社会是两个可以互相替换的概念，他把国家定义为“旨在建立人类群体生活的人的社会”。但在醉心于法国大革命的青年施莱格尔的心目中，作为社会的国家仍然仅是达到某种理想的手段。直到19世纪以后，浪漫文学作家才渐渐把国家看做是自身目的。亚当·米勒在他的《治国要素》(Die Elemente der Staatskunst, 1809)一书中写道：“我们把由人结成的永恒的联盟称做社会或国家。”这里，国家和社会可以说完全是一回事，都是“永恒”的。范式转换后的浪漫文学作家的国家观把国家理解为与社会一样的自然产物，具有先天的、不以人的意志为转移的有机组织结构。在这个有机模式里，人是不平等的，人与人之间有等差，有对立。有等差，才使得维系社会的自然结构成为可能，因为绝对平等会切断社会本

来的有机联系，造成一盘散沙。艾兴多夫就把绝对平均主义说成是野蛮的，比做是以臆想的尺度剪裁生命之树。有对立，社会才有活力。社会中的对立是自然的，就像男性女性或正负电极一样，不是绝对不可调和的，而是相辅相成、互为依凭的。与有机模式相对的是以主观意志设定的政治体制。在浪漫文学作家看来，三权鼎立是人为的冲突，他会分裂社会，是有害的。弗·施莱格尔把立宪看做是"敌对的势力通过契约把彼此的猜忌机构化"。在这种思路中，民主表决也是不可取的，因为个性自由和个人自决都是任性的，不自然的，破坏整体和谐的。总而言之，带有主观色彩的社会契约不能作为立国之本，所以要回归到保留着自然生活方式的传统中去。

这里的传统指的就是国家的有机模式，它主要表现在两个方面：一是家庭作为国家的"胚细胞"，二是等级社会作为国家的组织结构。启蒙运动的国家观基本上是忽略家庭的，认为国家是由个人直接组成，关注的只是个人作为公民的权利和义务。浪漫文学作家不仅把注意力放在个人和国家的中介——家庭上，而且把它放在国家理论的中心位置，认为国家要以家庭为原型，国家要成为一个大家庭。诺瓦利斯认为，家庭形式是最美好、最有诗意、最自然的国家形式。家庭有血缘的基础，又有爱情的纽带，在社会分工分化、世界离散化的大背景下，家庭象征着"合"。它不仅具有维系家庭成员的凝聚力，而且还代表承上启下的持续性。家庭不只是满足人的物质需要，它温馨的气氛还给人以安全感和心理慰藉。同家庭一样，国家也要满足公民的精神需求。亚当·米勒批评亚当·斯密(Adam Smith)的国家理论仅以公民生理的需要为取向，忽视心理和精神层面，所以他提出要积累"精神的民族资本"。国家是"放大的家庭"，像家庭一样拥有丰富的精神资源，作为大家庭里有机的一员，国民时时有在家的感觉。在这样的家庭式的国家里，国王就是国家的大"家长"。普鲁士新国王腓特烈·威廉(Friedrich Wilhelm)登基后，诺瓦利斯特意为年轻的国王和王后写了《信仰和爱情》(Glauben und Liebe oder der König und die Königin, 1798)一文，他把国王比做父亲，他还说，理想的国王就是共和国。此刻，他眼中的国王已不是权力，而是道德的象征。诺瓦利斯把市民家庭生活的理想投射到了国王和王后身上，正是在这个意义上他才说："每个人都应该能登上王位。"

国家有机模式的另一个表现形式是“等级社会”(Ständegesellschaft)。“等级社会”的“等级”既不是门第阀阅,也不同于马克思所谓的“阶级”或当代社会学家如达任多夫(Ralf Dahrendorf)的“阶层”,而是指个人赖以在社会立足的、彼此不同但又相互依赖的社会职业。“等级社会”不是把社会成员分成上中下若干等级,而是根据他们对社会的不同贡献方式加以区别。诺瓦利斯说,国家秩序应该与灵魂的秩序相符,照柏拉图的说法灵魂有三种倾向:爱智慧、奋进和贪欲,所以国家也有相应的三个“等级”。这就是所谓的“教育、保卫和供养三等级”(Lehr-, Wehr- und Nährstand):知识精英、武士和农夫(包括工匠)分别以脑力、勇气和劳作为国家效力。对浪漫文学作家来说,中世纪社会形态是理想的有机秩序,那时国家的三大社会支柱僧侣、贵族/骑士、农人正代表着这三个等级。随着有文化修养的市民阶级的兴起,市民负起了知识精英的使命。也有人为新的历史阶段提出四等级(亚当·米勒)、五等级制(弗·施莱格尔),但思路都很接近,都是在三等级制的基础上略作调整而来的。浪漫文学作家认为,不同等级就像人的肢体,虽然各各不同,但各有所长,各有所司,彼此不能替代,更不会结仇作对,为了共同目的,它们协调配合。所以,不同等级是分中有合、形异实同。诺瓦利斯不止一次地把国家比做人,认为,国家跟有机的人一样,也不是同质的材料单纯的量的累积。他从人体的比喻出发,把国家设施和机构如政府、法院、宫廷、剧院、学校等等全都称做“国家人的有机的器官”。

浪漫文学作家强调国家的有机秩序,并不否认国家和社会的发展变化,相反,他们认为国家和社会的存在形态必然会“变”。但这“变”是自然的、渐进的,类似植物的生长,而不能以主观的强暴手段影响它、干扰它,使之骤变而发生断裂。亚当·米勒把国家比做自然,说它非人力所为,而是直接源于自然或上帝。他在谈到国家的发展演变时用了“国家的自然史”这个说法。

国家的有机模式实际上是浪漫文学对传统崩坏、社会分化、国家解体、道德失去凝聚力、人心涣散的现实的回应。浪漫文学作家把现实社会的种种弊端的根源归结到理性引发的分离倾向上。政治上分化成不同的利益集团,彼此争斗;生活中人们失去群体的友爱,陷入孤独;道德上人们标榜异趣,各行其是……凡此种种,都是“分”的倾向造成的。提

出国家的有机模式,旨在提醒人们,国家是生长在一起的社会整体:横向看,所有社会成员形同手足,息息相关,损害别人的行为必然也要危及自己;纵向看,传统作为类乎自然的文化遗产为人的行为提供了一定的尺度和规范,能保证历史的持续性和可逆料性。浪漫文学作家的有机模式间接流露出他们面对资本主义工业化即将进入高速发展期时的震惊和担忧。他们的国家观折射出对现实的批判,自有其合理之处,但若作为指导实践的理论,其反对社会分工、恢复中世纪社会结构的想法则是非常迂腐、与世隔膜的。特别是后期浪漫文学作家想以天主教立国来救治资本主义兴起引发的道德衰败,以统一的信仰来弥合现代化加剧的社会差异和矛盾,更显得不合时宜。

卡尔·施密特(Carl Schmitt)在他的《政治浪漫主义》(Die politische Romantik)一书中对浪漫文学作家的政治观念进行了严厉批判。他提出一个著名命题,即"浪漫文学是主观化的机缘论"(subjektivierter Occasionalismus)。施密特认为,浪漫文学运动就其实质是审美的,非政治性的,因为对浪漫文学作家来说,世界万物也好,人类社会也好,都没有实质意义,仅是触发并表达主观感受的机缘而已。机缘意味着偶然和可替代性,"机缘论"者否定世界与社会的规律性和因果关系,一笔勾销了经验与幻想、诗与真、严肃与戏谑的分野,把世间物统统看做可以随意取舍、即兴组合的原始素材。这样看来,浪漫文学作家既无责任意识,也无政治诉求或信仰,只能像藤萝一般攀附在不同的政治运动上。浪漫文学作家的漂游特性决定了其机会主义倾向。施密特的观点对后世影响很大。但他所据的文本局限于亚当·米勒和晚年的弗·施莱格尔,基本没有涉及思想史上更为重要的早期浪漫文学。另外他把形式与内容截然判为两橛的艺术观显然有些过时,他蔑视审美形式的态度,使他无法从整体上把握浪漫文学的美学价值。但他在批判浪漫文学时把它视为现代主义的发展环节,是有洞见的。

(四) 自然

自然在18世纪是一个重要概念。如果说,在文学艺术中,作为模仿对象它是以整体出现的,那么,在新兴的现代科学中它只是被割裂的研究对象,可通过分析、解剖、测量、计算来认知和把握。18世纪中叶快速的科学进步可以用一个"分"字来概括:自然分成不同的研究对象,科学

分成不同的知识领域。随着自然科学的发展,科目越来越繁多,分析越来越细密。知识的急剧膨胀被视为理性的胜利,自然科学的分析方法和机械观成为公认的思想利器。崇尚理性和经验的启蒙主义哲学把精神和物质看做两端,在很大程度上是受了这一“分”的趋势的影响,另一方面,作为一个大规模的思想运动,启蒙主义又为这“分”提供了理论依据和公共舆论中的合法性。启蒙运动之后,求“分”的思维带来的后果便凸显出来了:整体世界遭到破坏,导致了人的异化和意义的失落。所以,如何沟通客观与主观、物质与精神、自然与历史,弥合两者之间的裂缝,成了人们新的关注点。康德以《纯粹理性批判》(Kritik der reinen Vernunft)来调和纯粹理性和实践理性的对立, 但他的美学中介仅局限于主观形式和主观认识能力的自由游戏中,并不具备客观基础。席勒的《审美教育书简》赋予了艺术克服片面化、完成“全人”教育的客观作用。席勒对异化的诊断及对材料和形式如何统一的论述给了早期浪漫文学极大的启示。

思想上,浪漫文学和唯心主义哲学一样,试图打通主客观之间的隔阂,恢复整体世界的统一性。在浪漫文学克服“分”的努力中,“自然”是一关键的概念。之所以关键,是因为对浪漫文学作家来说,自然最主要的特征是它的整体性和有机性。整体性是指它不可随便切割分离,有机性是说它不是静止的死的对象。自然是动态的,浪漫文学不仅赋予它历史维度,甚至赋予它精神属性。

自然有机的整体性首先表现在万象纷纭的一致性上。浪漫文学作家认为,大宇宙(Makrokosmos)和小宇宙(Mikrokosmos)是没有阻隔、息息相关的。大宇宙是自然或宇宙万物,小宇宙则是人、动物或自然中的一草一木。一草一木与整体自然之间不是纯粹量的关系,而是像莱布尼茨的单子论原则一样,大中有小,小中有大,大显现于小,缺小不足以为大。用弗·施莱格尔的话来说就是:“每个人乃是一个有局限的上帝,每一物乃是整个世界。”既然自然中每一物都蕴含着整个世界,那么物与物之间也是相通相连的,也就是说,在某种意义上,物与物是可以替代的,它们之间的界限变得无足轻重,模糊起来。物的意义更多在于它的关联,而不在于它自身,这点,在诺瓦利斯那里表现得最明显。他说,世上每一物都可以是“无穷尽的链条中的第一环,无终结的小说的开头”。

自然有机的整体性还表现在自然的动态上。在浪漫文学自然观中，自然既是物质，也是物质后面的力量、现象界的始因和动力，既是被创造的自然(natura naturata)，也是进行创造的自然(natura naturans)，或者说是二者的统一。若仅是被创造的，便静止不变，但自然处于不断的创造之中，因而其本质是变化。现象界的万物只是自然变化过程中某一阶段、某一时刻的呈现，是表而不是里。撇开了现象当然无由接近自然；但只停留在现象，也无法认识自然的本质。所以，观察自然，须有纵深的目光，透过静止的表面，看动态的关联。如果把自然看做不停的活动和演进过程，就不能不将自然和人及人的精神放在一起看。谢林自然与精神同一的观点，就是以自然是处于永恒变化之中为出发点的。他说："自然应该是可见的精神，精神应该是不可见的自然。我们内部的精神和我们之外的自然是绝对同一的。在这里，追问我们外部的自然如何才有可能的问题是不能成立的。因此，我们进行深入研究的最终目的就是这一自然理念。"谢林为了强调活动的自然与人的主观精神的同一性，以常为后来浪漫文学作家沿用的"世界灵魂"这一概念来形容自然。

如果说最能体现启蒙运动精神的科学是力学和解剖学的话，那么浪漫文学所钟情的是生理学和化学。浪漫文学作家认为，解剖学和力学就其基本精神而言是"分"，生理学和化学则是"合"。如巴德(Franz von Baader)、舒巴特(Gotthilf Heinrich von Schubart)、利特(Johann Wilhelm Ritter)、卡鲁斯(Carl Gustav Carus)、斯特芬斯(Henrik Steffens)、埃申迈尔(Carl August Eschenmayer)、欧肯(Lorenz Oken)等人在其生化研究中，都是以众殊合一为指导原则的。他们接受了康德的物质乃是空间运动体的观点，把注意力集中在生物构造组织或化学反应中的吸引与排斥这两个方面。但对他们影响最大的是谢林。他们中有的就是谢林的学生。这些人的视野超出了以物体为出发点的切割与分类，去寻找和揭示自然中隐秘的关联及潜在的作用力。当时对浪漫文学影响甚大的苏格兰医生布劳恩(John Brown)的病理学就是以人体之小宇宙和自然之大宇宙之间有作用力为前提的。布劳恩把人体对外部刺激的感受提升为生命的根本原则：感受力过强或过弱均是由于人体与自然之间原本和谐的力场出现了异常和干扰，从而会引起疾病的。布劳恩的这一看法与谢林将感应能力视为有机体普遍特性的观点是相通的。另外，18 世纪末

加尔伐尼(Luigi Galvani)、利特、亚历山大·洪堡(Alexander Humboldt)等人关于电流对动物肌肉组织和神经作用的研究，打破了林奈(Carl von Lenné)以植物分类建立的科学体系范式，对浪漫文学“合”的思想也起了一定的启示作用。洪堡甚至提出要把自然史和世界史结合起来综合考察。他的这一想法在浪漫文学作家那里找到了肥沃的土壤。诺瓦利斯说：“细致地描写内在的世界历史，这就是真实的自然理论。”

浪漫文学自然哲学认为，最初存在着一个原始的整体和绝对的“一”。但随着历史的演进，“一”的整体性被破坏了，分成常人认为彼此互不相干的自然和历史两个部分。浪漫文学的任务便是恢复原始的整体的“一”，把自然与历史重新统一起来。调和二者的媒介是艺术。在浪漫文学那里，艺术不是对自然的模仿，作为人的精神产物，它本身与自然有着内在的契合，能把自然引向原始的与历史合而为一的绝对状态。这里，艺术被提升到崇高的地位。无论是费希特的知识学，谢林的艺术哲学，还是施莱尔马赫的神学，艺术都占有重要位置。在弗·施莱格尔、诺瓦利斯、荷尔德林、瓦肯罗德和蒂克等人的哲学思考与文学创作中，艺术甚至带有神圣的光环。艺术的重要性建立在它与自然的关系上。诺瓦利斯把艺术称为开启自然秘密的“钥匙”。在谢林的思想体系中，艺术哲学和自然哲学是互相咬合的。谢林认为，自然和艺术都是自由的、无规定性的，从某种意义上看是一致的。所以他把自然也视为艺术。他说：“宇宙在上帝那里是绝对的艺术品，有着永恒的美的造型。”正因为自然与艺术本质上相通，艺术才可以在更高层次上重构已经失去的自然整体。

(五) 神话与宗教

启蒙运动要把一切都放在理性的审判台前，神话自然首当其冲。在启蒙家看来，神话是对世界所作的前理性解释，本质上是愚昧的，其思维形式荒诞可笑，客观效果则是惑众愚民。启蒙运动关注神话的着眼点是张扬理性，其所谓神话研究实际上只是神话批判。但在启蒙运动晚期，这一敌视神话的看法在一定程度上有所纠正。赫尔德就认为，古典神话作为美学构想力的自足产物，不仅有历史意义，也有其现实意义。神话的价值不在于“真”，而在于“美”，在于神话形象所传递的感性直观。基于此，赫尔德提出 ”新神话”的概念。赫尔德的观点可以理解为“启

蒙主义的自省”:他拒绝继续以“真”作为惟一的评判标准,无疑是间接地对启蒙主义独尊理性、以理性宰制一切的姿态的一种质疑。在赫尔德之后,莫里兹、席勒、歌德、让·保尔、荷尔德林等人都对古典神话表示出不同程度”同情的理解”。席勒的哀歌《希腊诸神》(Die Götter Griechenlands)悲叹没有神的世界荒凉、了无诗意;莫里兹在其受歌德启发写下的《诸神之学》(Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten, 1791)中肯定了古希腊罗马神话对后世文学的正面影响,并把研究吸收古典神话视为文学复兴的必要条件;荷尔德林诗歌的一个重要的主题就是揭示现代世界“神祇远逝”(Götterferne)的命运性悲剧。当时对浪漫文学一代人神话观影响较大的是施莱格尔的老师,格廷根大学教授海纳(Christian Gottlob Heyne)。海纳对神话进行了系统的历史疏理,并界定了神话与寓言、神话与诗的分野。他从心理和生成角度观察神话的演进,揭示了神话成分片断、单个神话、神话体系三阶段的内在发展逻辑。

在赫尔德美学思想中,“新神话”并不占重要地位,它基本属于文学表达和修辞学的范畴。浪漫文学作家接过“新神话”这一概念,把它提升为极为关键的美学原则。他们不仅像赫尔德那样在理论上呼吁,而且还在创作实践中努力建构“新神话”。浪漫文学建构“新神话”并不是少数人一时心血来潮,而是植根于时代土壤里的。上面提到的人对神话的态度颇能反映出普遍的时代精神。浪漫文学作家对“新神话”颇为倾心,他们的理念与同时代人的某些看法也颇为接近,以致有的学者认为,浪漫文学新神话的发端起于一篇并非出自浪漫文学作家之手的文献,即黑格尔、谢林、荷尔德林这三位图宾根神学院的同学毕业后不久合写(有的学者认为是黑格尔或谢林一人所作)的所谓《德国唯心主义最早的体系纲领》(Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus, 1795—1796)。这是一篇很短的提纲性文章,湮没百余年,1917年才为人发现,在德国思想史上占有非常重要的地位。该文的核心思想是:“我们必须有新的神话”,即“理性神话”。这里的“理性神话”当然不是启蒙主义式的以理性为神话,而是所谓“理性与心的一神论”。这新的神话不是把人简约为纯理性动物,而是为完整的人提供安身立命的可能。仅仅靠理性机谋建立起来的死的国家和典章制度是冰冷的机器,不会是人类理想的栖居之所。带领人走出困境的是艺术。“理性与心的一神论”也就是

"构想力和艺术的多神论"。统摄所有理念的最高理性行为即美学行为。真与善只有在美的媒介中才能成为姐妹。这里已可隐约看出谢林、荷尔德林后来的美学思想：诗占有比哲学更为崇高的地位，作为"人类导师"，它负有实现人类大同(ewige Einheit)和普遍的精神自由与平等的重任。在这个乌托邦构想中，神话就是美学，所要建立的新神话就是艺术宗教。

如果说，在这一高屋建瓴的体系纲领中，神话基本上还泛泛停留在抽象的美学层次，那么施莱格尔兄弟和诺瓦利斯以后的浪漫文学作家对神话的研究和思考则更为深入。这些人关注神话的出发点与体系纲领的作者的出发点颇为相似。他们也把神话作为起衰救弊的必要手段。弗·施莱格尔在《谈诗》"关于神话的演讲"一节中写道："我们的诗缺少一个类乎神话之于古人那样的核心。现代诗之逊于古代诗，其本质归根结底就是一句话：我们没有神话。"对弗·施莱格尔来说，神话不仅是寓意表达手段，而且是诗的灵魂，"诗的核心"。作为有意识与无意识、有限与无限的结合，神话能恢复历史中消失的原始统一状态。谢林在《神话哲学》(Philosophie der Mythologie)中也认为，神话可以补救反思造成的主客分离、人与自然异化之弊。启蒙主义以理性解释世界，结果把世界简略为分类科学能够把握宰制的对象。随着功利理性把大自然碎片化、原子化，人与自然的纽带也就给切断了。另外，理性按自己的理想设计建立的社会形态，只考虑到人的理性，而不能满足有直觉、有感情、有幻想、有潜意识的全人的心理需求，成了外在于人类本性的强制性的机器。社会失去维系群体生活的凝聚力，分化离散，"陷入私人生活的虚荣与麻木"。谢林认为，哲学的第二次转折就是找回自然中消失的神性。如果说，以工具理性割裂大自然的科学技术代表着现代人的主观意识，那么，神话即关于神的诗作为整体艺术有其客观性。谢林把神话看做"使科学回归诗"的中介。神话是"所有艺术里的第一素材"，在神话那里，普遍理念呈现在特殊艺术形象中，内容与形式交融成一个具有象征意义的整体。通过神话的媒介，历史中形成的矛盾和对立可以统一在更高一级的合题中。

浪漫文学"新神话"的使命就是要结束现代社会的撕裂现象(Zerrissenheit)。就像自然原本是象征性的有机体、在有限中体现无限一样，神

话要成为第二个自然。弗·施莱格尔认为,神话的起源就是扬弃理性的步伐和法则,使人重新进入"想像力美妙的迷惘和人性初始的浑沌"。迷惘和浑沌是两个关键性的词,它们和理性的光明形成对照。理性世界是清晰的,主客井然,界限分明,但正因为如此,也必然是排他的,简约化的,也就是说不完整的、欠缺的。而浑沌则是不分彼此、囊括一切的境界。在浑沌中,有限与无限尚未剖开,有意识与无意识浑然一体。迷惘就是人面对宇宙整体的直观经验,也是人感知浑沌的惟一方式,是未曾借助理性筛滤过的概念把直观经验条理化。迷惘中只有含义不明朗的象征性图像。弗·施莱格尔说,这里面最美的象征乃是"五光十色乱哄哄的神祇"。在弗·施莱格尔的理解中,无序、纷乱、嘈杂是原始生命力在躁动,而这正是神话之源。他把混乱视为"神话的根本概念",说"神话诗原本的形式"就是"绝对的混乱"。绝对"乱"的内涵就是世界充满意外和奇迹,无法以理性解释和把握。神话的长处在于它能把意识抓不住的东西感性地表现出来。它的"乱"是与理性世界相对立的,"乱"先于主客分离的理性世界,也应该最终克服它。神话的功能就在于以"乱"来颠覆理性大厦,把由理性分裂的世界重新弥合统一起来。

严格说来,"新神话"不是非理性、反理性,而是超理性的。"新神话"并不是片面否定理性,从而陷入不可知论的神秘主义。它借助神的形象所要表达的也不外乎理性的内容,但这里的理性不是自我设限,把无法把握的东西摒斥在外,而是绝对的,无所不包的。正是在这个意义上,弗·施莱格尔把它称为"最高者"。这"最高者"里面当然包括理性,但理性不是一切。理性意识达不到或无法理解的东西同样占有一席之地。这里,有限的和无限的、现象与观念、主观与客观、理性与激情不再是不可调和的对立面,而是不可分的整体。上文提到过的"理性神话"以及"智性直观"、"理念艺术" 等语义上不无矛盾的说法都清楚地表明了这一点。可以说,在"新神话"中,哲学有了诗的寓意,诗有了哲学的内涵,哲学被诗化,诗被哲学化。在这个意义上,弗·施莱格尔把诗跟神话等同起来了。他说:"新神话必须从精神的最深处创造出来,必须是最有艺术性的艺术作品,应该囊括其他一切作品,必须是容纳古老而永恒的诗歌源泉的新的河道与容器,必须是一首无限的诗,孕育着其他所有诗的萌芽。"

“新神话”出现的大背景是启蒙运动后人们对神与宗教重新进行的讨论和定位。启蒙运动把知识与信仰区分开来,取得了科学进步,但付出的代价是使世界失去了内在联系和整体性,用诺瓦利斯的话来说就是“世界的意义消失了”。人们的目光重新投向宗教就是为了找回或重构世界的意义。这一倾向,即便在最有影响的思想家那里,也不例外。当时被人目为无神论者并因此而丢掉耶拿大学教席的费希特就认为,具有理性尊严的人相信超感知的崇高神性,并把自己的义务视为神性道德秩序的安排,是绝对必要的。弗·施莱格尔多次提到要建立新的宗教,甚至把自己文学创作的目标定为“踩着穆罕默德和路德的脚印”去“写一部新的《圣经》”。诺瓦利斯也声称,现在还没有宗教,必须为建造一个真正的宗教创造条件。他把自己雄心勃勃筹划撰写的《百科全书》比做《圣经》,扬言要推出“《圣经》的理论”、“写《圣经》般经典的普适的方法”(Universalmethode des Biblisierens)。建立新宗教的设想隐含着对现有基督教实践的批评。新的宗教要超越灵肉对立、消除物质与精神、信仰与知识之间的鸿沟。诺瓦利斯认为,信仰与费希特、谢林的唯心主义哲学是密不可分的。宗教不仅是信仰的对象,而且还具备理性内涵,是面对无限的人的世界观和人生观。

浪漫文学作家所要建立的新宗教的本质是无限。弗·施莱格尔认为,宗教就是“让人进入与无限的关联”,是“无限与有限的原始的结合”。诺瓦利斯也有类似的说法。比较系统地阐述了宗教的无限性的是施莱尔马赫(Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher)。他在《论宗教》(Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, 1799)的讲演稿中写道:宗教与道德、形而上学无关,因为它既不是思维也不是行为的对象,宗教只关涉人的直观和感情。形而上学是从人有限的本质出发,凭借意识来界定宇宙是什么,或者说,人是如何看宇宙的;而宗教则是以万象为一,不分彼此。道德是从自由意识出发,强制性地使一切服从它;而在宗教那里,自由已经成为人的自然属性。宗教看人着眼于他的道德力量和人格,人必须是他本来的样子,不管他愿意与否。人类的玄想和实践都是有限的,它们都是在宗教中划分出各自的界限,所以离不开宗教。宗教之所以超越玄想和实践,是因为宗教是无限的。施莱尔马赫把宗教定义为“对无限的感知能力和情趣”,换句话说,

就是“把所有个别现象作为整体的一部分，把所有有局限的事物作为无限的表现”。无限不在“知”与“行”的范畴，所以宗教诉诸的是人的直观与感情。直观的对象不是大千世界中静态的事物，而是作为事物呈现方式的运动及运动对直观者的作用。这里的直观不同于古典意义上的静观。宇宙不再是一幅不变的图像，而是处在不停的运动之中，以运动的面目每时每刻直接呈现在人的面前。人作为宇宙的一分子不是宇宙之外的静观者，而是已经处在与整体世界的互动关系之中了。所以，直观是人与无限之间的纽带，既是宇宙意识，又是自我意识。通过直观，人融入了宇宙运动，也就是找到了自己的本来的位置。直观与感情是密切相关的。施莱尔马赫认为，最本始的宗教经验是直观与感情尚未分离的神秘的一瞬间，在这一瞬间，感知能力与感知对象二者合一，人安卧在无限世界的怀抱中，仿佛是世界的灵魂，而世界仿佛就是人的躯体。这样，人就超越了自己的局限。

对施莱尔马赫而言，宗教意义上的无限不是能用数字显示的空间和实体，它体现在具体的事物上。世界如同一件艺术杰作，其完美在于每个细部和谐地组成整体。就像艺术作品的美离不开它的每个细部，世界的无限也表现在具体事物的无限性上。具体事物之所以无限，是因为它们是无限世界的有机组成部分。宗教的不朽就在于有限汇入无限，瞬间凝结成永恒。

虽然施莱尔马赫对所谓“空洞的神话”颇有微词，对神话复兴也持一定的怀疑态度，但他关于无限的论述和把上帝看做人格化的“宇宙精神”的宗教观却给了着手建构“新神话”的浪漫文学诗人和理论家极大的启示和灵感。施莱尔马赫把直观和感情视为人感知无限的手段，提升了感性的地位，由此也提升了诉诸感性的诗的地位。热衷建构“新神话”的浪漫文学作家自视“导师”和“祭司”，认为自己通过文学创作的媒介能沟通神人两界。谢林直截了当把理想的文学称为“对上帝的礼拜”。

“新神话”作为理论构想不仅对浪漫文学的勃兴起了推波助澜的作用，对后来现代派超概念的所谓“神话式思维”也产生了深远的影响。但在文学创作中，人们侈谈的“新神话”并没有什么结果。建构“新神话”虽是许多浪漫文学作家的共识和宏愿，可在创作实践中，“新神话”应该是什么样子、如何去建构，对这些问题大家莫衷一是。神话之所以“新”，是

要有别于源于希腊的古典神话。弗·施莱格尔把古今神话的根本区别归结为空间与时间的区别。他说:"古希腊神话的素材是自然,是观照作为自然的宇宙;基督教神话的素材是观照作为历史的宇宙,观照实现神的意志的世界。"这里的基督教神话指的就是"新神话"。这一划分作为理论上的分野无疑很有见地,可是历史毕竟不同于自然,很难用适当而固定的神话形象来表现。退一步说,即使有了合适的象征性形象可以表现历史演进,丰富多彩的历史也会因之而变得单调雷同、程式化。另外,表现历史需要因果线索和情节发展的逻辑,如何在作品中把时间内设的秩序与弗·施莱格尔、诺瓦利斯强调的"混乱"进行协调,也是创作中的一道难题。所有这些都是理论上悬置的问题。事实上,浪漫文学神话理论,或者广而论之,其所有文学美学理论,虽然极具启发性,但甚少给作家具体的创作提示。作家们只能自己去探寻摸索。

浪漫文学神话呈现出一派多元景观:有的从《圣经》汲取养分、提炼神话素材,有的着手挖掘日耳曼古代部落的"北部神话",有的跳越古希腊源头,把兴趣转向古印度神话,甚至中国神话传说,有的顺着弗·施莱格尔"自然的神话观"的思路,从自然科学中寻找灵感,把自然中电磁等物理现象纳入神话话语中。但若要举出一个浪漫文学神话的文学范例,情形不免会有些尴尬。历数浪漫文学代表作,几乎找不出一部神话经典来。而且,与神话在文学理论中所占的地位相比,神话题材在浪漫文学作品中出现的频率就显得很低。有人把诺瓦利斯的《海因利希·冯·奥夫特丁根》和弗·施莱格尔的《路琴德》称做"新神话",但着眼点都在小说的内容而非形式,所以多少有些勉强。虽然《海因利希·冯·奥弗特丁根》中"克令索尔所讲的童话"含有神话色彩,被解读为"含寓意的私人神话",但这只是小说故事中的故事,似不能以点盖面。而且所谓"私人神话"毕竟不同于神话,它是个人想像力的创造,也就是说,是纯主观的产物。按照弗·施莱格尔的说法,主观发展到极至会反弹为客观,这当然是理论上的一厢情愿,至少我们在诺瓦利斯"私人神话"的语境中完全看不出这种迹象。"私人神话"显然无法担任古希腊神话那种凝聚民心、沟通天人的中介。浪漫文学作家通过"新神话"建立艺术公共领域的乌托邦构想在创作实践中可以说是失败了。其实,浪漫文学内部也是有人对"新神话"持怀疑态度的。如勃伦塔诺就借小说人物之口说,因为神话是

永恒的,所以也是不可能出现的。浪漫文学盛期过去几十年后,音乐家瓦格纳承接"新神话"的余绪,致力于建构具有神话色彩的"整体艺术品"(Gesamtkunstwerk)。不过,瓦格纳也深知,造神是不可能的。他说:"艺术品是活生生表现出来的宗教。但宗教不是艺术家发明的,它只能产生于民众中。"

就题材而论,浪漫文学中的神话零散而个人化,确实未能形成自己的体系,是不成功的;但神话作为一种美学思维和创作的"方法"(弗·施莱格尔语)则可以说又是相当有成效的。在浪漫文学作家看来,对"最高者"、对无限的思维和认识是无法直接表达的,所以他们采取曲折迂回的方式来折射。浪漫文学作家一个显著的写作特点,是与自己的文字拉开距离,不把它们当做意义的载体,而是当做间接指向意义的标识。他们有意识地以自我矛盾的手法来表现无限,时庄时谑、忽悲忽喜,陶醉于语言也鄙弃语言,渲染意义却又拒绝意义,以讥讽显示所谓"真实"和"绝对"的局限,通过夸张、佯谬、戏仿、自嘲、改换视角、瓦解词义等修辞手法,故意破坏作品的统一和完整性。这种写作手法旨在表现"有条件者和无条件者之间无法调停的冲突",它放弃形式的一致性,制造失序和混乱,把读者引向意识的原始荒昧状态。浪漫文学作家惯用的不可通约的谜一般的图像,显示出直观与理性意义世界的龃龉。在他们的笔下,语言逻辑仿佛失去了约束力,文字开始即兴舞蹈。在蒂克、阿尔尼姆、勃伦塔诺和霍夫曼等人的作品里,这种游戏般的、漫不经心的、看似飘忽无据却又隐然有所指的技巧,运用得已相当纯熟。这对后来西方现代文学产生了极大影响的写作手法,也被看做浪漫文学"新神话"的一种表现方式。

"新神话"最明显的成就也许是在神话研究领域。早在1793年谢林就以《关于最古老世界的神话、历史传说和哲理》(Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt)开了研究古代神话的先河。1805年,坎纳(Arnold Kanne)的《希腊人的神话》(Mythologie der Griechen)问世,这本书可以看做最早的带有浪漫主义色彩的神话研究专著。1808年,弗·施莱格尔的《关于印度人的语言与智慧》(Über die Sprache und Weisheit der Inder)出版。书中,古印度神话占了很重的比例。这一著作是在他宣称"我们必须在东方寻找最高的浪漫的东西"后,

身体力行的研究成果，同时也是欧洲印度学的奠基之作。稍后格勒斯的《亚洲世界的神话史》和克洛伊策（Friedrich Creuzer）的《古代民族的象征与神话》（Symbolik und Mythologie der alten Völker, insbesondere der Griechen, 1810—1812）相继出版，是浪漫主义神话研究的两部代表作。前者认为，不同的神话只是惟一一个神话的变奏，这惟一的神话是应当信仰的宗教。后者从宗教象征出发解读神话，认为象征是感性化的理念，具有即时性和整体性，能抓住人的全部灵魂的力量，引起震撼。在莫里兹那里，象征对神话来说只有美学意义，格勒斯和克洛伊策则把象征概念视为介乎感性与超感性的宗教经验的范畴。浪漫文学神话研究中占有特殊地位的是雅·格林的三卷本《德国神话》（Deutsche Mythologie, 1835，最后由斯姆洛克完成），它是日耳曼神话的集大成之作。

三　浪漫文学的历史关联

（一）“浪漫”的概念

浪漫（romantisch）一词可追溯到古法语“romanz”。后者大约出现于1150年前后，指与雅致的官方用语拉丁文相对的方言俚语（lingua volgare）。15世纪以后，普罗旺斯地区流传的这种罗曼语歌谣和传奇故事被称做“罗曼司”（romance）——罗曼语作品。罗曼司多为离奇怪异、荒诞不经的故事，中世纪的骑士历险和爱情故事都在此列。这些作品大都比较口语化，许多是用散文写成的。即使韵文，也不采用古典诗体的格律。可以说，“浪漫”从内容到形式都是与所谓“古典”相对的。

1649年，德语在借用法语“罗曼司”一词的基础上形成了“Roman”（长篇小说）这一概念，比法语中首见的“romant”还要早十年。“浪漫”作为形容词最早在英国出现：1650年，托马斯·贝利（Thomas Baily）首先使用“romantick”，意为“杜撰的”、“像小说里的”、“小说似的”。1694年，法语中也出现了“浪漫”（romantique）一词。在德语国家，高特哈特·海德格尔（Gotthard Heiddeger）1698年出版的《浪漫神话观》（Mythoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans）首次使用“Romantisch”（浪漫的）一词，含意是虚构怪诞、低俗煽情，带有明显的贬义。海氏书中“浪漫”一词一律大写，书名中的“浪漫”用的则是典雅的拉丁文。拉丁文“浪漫”（romanticus）这个词早在中世纪就已出现。

在“罗曼司”骑士历险故事中,英雄事迹往往与山水险境交融在一起。高山大川、险恶的地形、骇人的自然威力,这些既是衬托英雄人物活动的背景,也是他们勇敢无畏的内心世界的表象。随着人们对自然山水意识的觉醒,风景渐渐成了独立于小说故事的自足的美学范畴,因此,“浪漫”常被用来形容风景。阿德龙(Johann Christoph Adelung)《高地德语词典》(Grammatisch－kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart)“浪漫”词条下的解释是,“浪漫”也指“像小说或骑士故事书里所描写的妩媚迷人的地带”。欧洲近代发现自然风景美以后,山水画兴起,英国园林成为审美时尚,“浪漫”一词添上视觉色彩,渐渐用来形容风景画和园林的优美以及风景的艺术再现中表达出来的情调。起初,被冠以“浪漫”多为险峻、荒凉或幽深的风景,偏向于崇高的范畴。故而当时常有“荒莽浪漫”(wild–romantisch)、“浪漫荒莽”(romantisch–wild) 的说法。后来,“浪漫”也用来形容优美。如曼妙婉约的风景画,常笼罩着淡淡的忧伤,就每每被状为“浪漫”。“浪漫”风景有两个基本特征。从空间看,它有一个辐射场,寻常的一草一木在浪漫的氛围中会显得绰约迷人,对人的内心有一种强烈的感染力。蒂克说,浪漫的山水会闪耀着进入人的灵魂。从时间层面看,它有历史的维度。浪漫时代往往是遥远的被美化的时代,浪漫风景在风格上代表着一种逝去而不可复得的完美。废墟作为过去的辉煌的见证,是浪漫山水画和浪漫园林中惯见的母题,充满怀古幽思的“废墟浪漫文学”已成为浪漫文学的一个重要标志。

“浪漫”最初或多或少是一种带有贬义的概念,随着山水画的兴起以及人们普遍对自然美的钟情,渐渐成了表述性概念。如果说,伽利略(Galileo Galilei)之后的现代自然科学以工具理性解读“自然之书”,使自然失去魅力,那么冠之以“浪漫”的自然则是人的感性观赏对象,整体自然以风景的面貌直接呈现在人面前。英国工业革命开始从自然中攫取能为我所用者,大规模征服自然、破坏自然,人们渐渐产生了一种至少在艺术上还原自然的心理需求。在这一背景下,浪漫山水已不同于一般的点缀,它具有形而上的意义。

18 世纪 40 年代,瑞士批评家博德默尔与布赖丁格尔把“浪漫”一词从小说和风景语境中抽取出来,挪用在一般艺术和人生的话语中。主张“回归自然”的卢梭用“浪漫”表示脱俗、超功利的心境。从此,“浪漫”成

了一个基本属于中性的美学概念,用以形容人性与自然、情感与观念、时代与民族等等。作为一种艺术风格,它的表现形式多为雄浑苍凉、诡谲奇异,抑或森怖骇人,引发的情感则是忧郁伤怀,面对自然、历史和人生的无奈,处于险境的惊怵等等。"浪漫"往往使人联想到那些遥远而古老、新奇而富于刺激、暧昧而不可捉摸或匪夷所思的东西;体现在人身上则为耽于梦幻、沉湎于感情、不切实际、少理智而多想像力。在启蒙运动崇尚理智、注重实用、讲求真实的氛围中,人们对从小说演化而得来的"浪漫"概念多少有点成见。因此,说到"浪漫"时,人们也常用"romanhaft"(小说般的、天方夜谭式的)一词,来凸显"浪漫"偏离理性和经验事实的不实和夸张成分。

"浪漫"作为文学概念,到了 18 世纪才流行起来,并逐渐有了一个比较确定的历史内涵。它用来指独立于当时作为教育范式的古典文学的作品及其风格。所谓"浪漫文学"既指有关卡尔大帝(Karl der Groβe)、阿瑟王(König Arthur)、圣杯(Heiliger Gral)等的民间传说,也包括从中世纪到文艺复兴的具有基督教文化背景的文人作品。英国人沃顿(Thomas Warton)把"浪漫"文学和古希腊罗马的古典传统对立起来,在他看来,"浪漫" 文学的主要代表是意大利文艺复兴时代的诗人如阿里奥斯托(Ludovico Ariosto)和塔索(Torquato Tasso),他们上承中世纪罗曼司,下启斯宾塞(Edmund Spenser)、弥尔顿(John Milton)和莎士比亚(William Shakespeare)。

1760 年起,德国作家使用"浪漫"一词日渐频繁。迈斯特(Leonhard Meister)佚名出版《浪漫书简》(Romantische Briefe,1760),这是"浪漫"首见于书名。稍后,格尔斯滕贝格(Heinrich Wilhelm von Gerstenberg)的《文学趣闻书简》(Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur,1766)把沃顿关于"浪漫"文学的观点介绍到德国。格尔斯滕贝格是"狂飙突进"运动的先驱,对模仿古典不以为然而崇尚创新,认为阿里奥斯托、斯宾塞等人充满想像力的作品甚至达到了荷马史诗的水平。赫尔德基本上接受沃顿和格尔斯滕贝格关于浪漫与古典相对的观点, 他从整个文化史角度观察"浪漫",把中世纪作品视为质朴未加雕琢的民间文学,赋予它重要的历史意义,洗除了"浪漫"残留在人们心目中的俚俗野蛮色彩。在德国浪漫文学兴起的 18 世纪末、19 世纪初,"浪漫"成了时髦词,书名

中加"浪漫"一词也已蔚然成风。歌德的妻兄乌尔皮乌斯(Christian August Vulpius)1792年到1798年就主编过一套十卷本的《古代浪漫故事集》(Romantische Geschichten der Vorzeit,),1805年又编了两卷本的《浪漫传奇文库》(Bibliothek des Romantisch-Wunderbaren)。

在浪漫文学时代,"浪漫"自然是一个关键词。不过在浪漫文学先驱者的眼里,"浪漫" 并不是一个具有独特和明确内容的诗学概念。1798年,弗·施莱格尔在《雅典娜神殿》创刊号中曾将"浪漫诗"定义为"与时俱进的万象诗"(progressive Universalpoesie)。他认为,诗,亦即广义的文学,就空间而言是无限的,就时间而言是无止境的。它包罗万象,也就是说,除了"与时俱进的万象诗"之外,别无真正的文学可言。弗·施莱格尔所说的"浪漫诗"并非指某一特定的文学流派,而是泛指文学理念。同样,最初诺瓦利斯用"浪漫文学家"(Romantiker)也仅仅是指小说家而已。此前,高·米勒(Gottwerth Müller)1790年首次使用Romantik一词时,也没有"浪漫文学"的意思,那是指小说里面的人物所写的作品。18与19世纪之交,"浪漫" 这一概念虽然屡屡出现于后来被归为浪漫文学作家的笔下,但不能说是他们的专利,古典文学作家自己也用。歌德就把他《浮士德》(Faust)中海伦一幕称做"古典-浪漫幻象"(klassisch-romantische Phantasmagorie),席勒1801年即《雅典娜神殿》停刊后一年完成的历史剧《奥尔良的姑娘》(Die Jungfrau von Orleans),干脆把副标题定为"一个浪漫悲剧"。可见,"浪漫"当时是个使用较为普遍的概念,实际上,所谓 "浪漫文学" 作家在当时也并没有把自己的艺术定义为 "浪漫文学"。把活跃于耶拿的文学圈子称为"浪漫文学"作家,乃是这个圈子解体以后多年的事了,而最初引入这一名称是颇有些揶揄的意思的。"浪漫"一词使用范围较广,所以含义不太确定。弗·施莱格尔1797年在给他哥哥的信里曾写道:"我对'浪漫'一词的解释不太好寄给你,因为有125张大开纸那么长。"一张大开纸是16页,加起来当是2000页。当然,弗·施莱格尔是在跟乃兄开玩笑,但他当时已意识到"浪漫"词义的复杂性,难以界定。无独有偶,蒂克也说过,他无法把"浪漫的"与"诗的"区别开来,无法给浪漫文学下定义。

"浪漫"在浪漫文学语境中的具体美学内涵,下面谈到弗·施莱格尔等人的诗学时还会论及,这里需要指出的是,浪漫文学的"浪漫",其关

键不是这样那样的属性,而是"浪漫化"的功能。这可以视为浪漫文学的"浪漫"与别人用的"浪漫"的根本区别。"浪漫化"有两个倾向:一个是向外,宇宙化;一个是向内,个性化。但两者并不排斥,而是互补的。对此,诺瓦利斯曾明确指出:"凡是民族的、时间性的、个性的都可以宇宙化,从而范式化、普遍化。"但他同时又说:"普遍中的个性色彩是它的浪漫要素。"

(二) 浪漫文学与启蒙运动

长时间内,浪漫文学被视为启蒙运动的反动:启蒙主义崇尚理性,张扬个性自由,强调批评精神,肯定人类普遍价值,而浪漫文学则耽于幻想,沉湎于感性世界,重视宗教情怀,带有神秘论的不可知倾向。卢卡契 (Georg Lukács) 把浪漫文学视做是与启蒙运动的"决裂";科尔夫(Hermann August Korff)套用黑格尔历史辩证的模式,认为浪漫文学小而言之是对古典文学的反动,大而言之便是对启蒙运动的反动,浪漫文学和启蒙运动乃是正题和反题的关系,形同水火,不可调和。他写道:"浪漫文学最本始的对立面和最终反对的历史动力就是启蒙运动。"至20世纪上半叶,德国文学史家不论对浪漫文学持赞同还是贬抑的态度,普遍的共识是,浪漫文学作家内部虽然观点每每相左,但是他们结成了"全面反对启蒙运动的统一战线"。

随着浪漫文学研究的深入以及大批早期浪漫文学原始资料的发现和整理,从20世纪六七十年代起,人们逐渐告别了上述的看法。事实上,浪漫文学与启蒙运动有着千丝万缕的联系。浪漫文学并非横空出世,在某种意义上,启蒙运动就是它产生的土壤和自我定位的参照系。第一代浪漫文学作家与思想家中,诺瓦利斯、施莱格尔兄弟、蒂克、瓦肯罗德、谢林、施莱尔马赫等都是在启蒙运动的人文环境中成长起来的,他们对启蒙运动的基本理念有相当程度的理解和认同。他们满怀热情地阅读伏尔泰、狄德罗、卢梭等人的著作,对启蒙运动的纲领性文章——康德的《何谓启蒙》(Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?)赞誉有加,对德国启蒙运动文学的领军人物莱辛更是推崇备至。奥·施莱格尔曾说:"勇敢的莱辛为我们战斗。"诺瓦利斯甚至把自己有的写作计划视为莱辛未竟事业的继续,他说要是莱辛还活着,自己无妨放弃这一计划。政治上,这些早期浪漫文学的代表人物,基本上都接受启蒙运

动所倡导的世界公民主义。对于在启蒙主义思潮影响下发生的法国大革命,他们持有较为肯定的态度。

一个广为流行的观点是,启蒙运动崇尚理性之光,而浪漫文学拒绝理性的观照,向往黑暗。这一简单化的看法,半个世纪以来常常受到质疑。其实,浪漫文学并没有惧光症,他们虽然强调夜的正面价值,但在他们看来,光与黑暗的对立不是绝对的。奥·施莱格尔就曾形象地说,阳光是作为道德力量的理性,理性规定现实秩序,我们自然甩不开现实的条件。夜则用轻幔罩住亮光,通过星星给我们揭示可能性的空间,让人做梦,让人想像。星空好像是太阳落山后迸溅成无数的光点。日与夜、明与暗,一为实然,一为可然,一为理性世界,一为想像力王国,但理性和想像力两者并不排斥,而是相辅相成的:"在想像力最迷茫的预感中仍有理性在,两者同在创造,同样威力无比。"理性和想像力看上去是无限对立的,因为理性是无条件地要求统一,而想像力则在无穷尽的繁复多样化中自由游戏,但实质上二者是合而为一的,同为人之为人的根本的精神力量。与其说浪漫文学贬抑理性,不如说是在提升想像力的地位。提升想像力地位并不以否定理性为前提。星星和太阳的比喻是在暗示,想像力不是理性的反面,它与理性有着内在的关联,包含着理性的内涵。诺瓦利斯也把理智和想像的关系比做姐妹,他说:"清晰的理智和温煦的想像结成姐妹,乃是使人健康的真正的灵魂之营养。"早期浪漫文学作家注重理性,但反对理性的绝对化和功利化。他们认为理性是有限的,理性的独断主义会使丰富多彩的世界变得贫乏苍白;把工具理性上升为最高原则,必将导致人性的扭曲。因为人性不仅仅是理智,也包括感情、想像和不同的心理需求,它不只是有清晰可辨的光的一面,也有夜的一面。奥·施莱格尔写道,人生的根须伸在黑暗之中,人生的魅力就建立在这不可破解的秘密之上。不可破解是指无法用理智规定或说明的东西。奥·施莱格尔说,这超理智的秘密便是"一切诗的灵魂"。舒伯特(Gotthilf Heinrich Schubert)写了《大自然夜的一面》(Ansichten von der Nachtseite der Natur)的专著,对此作了详细论述。

从思想内容来看,启蒙提倡的普遍理念,如理性、科学、进步、怀疑精神、宽容、教育作用和人的尊严等等,浪漫文学并未一概否定。相反,早期浪漫文学的一个重要信条是,人类具有"无限的自我完善能力"

(unendliche Perfektibilität),通过教育,能达到历史进步。而“自我完善能力”的基础就是理性。诺瓦利斯曾说,人类理性教育完成之日,便是其自我完善功成之时。诺瓦利斯在一则日记中写道:“我现在播植理性,理性是最值得播植的——它为我们指明道路。”

浪漫文学强调想像,是为了纠正启蒙主义片面突出理性的缺失。启蒙主义认为想像应从属理性,浪漫文学则认为听命于理性的想像力便不是自由想像,没有生命力。在浪漫文学作家看来,想像与理性互为表里、各有千秋。实际上,从康德到费希特、谢林的先验主义哲学已经克服了启蒙运动认为理性万能的观点,明确指出了理性的界限,并试图以艺术填补理性留出的空白。在他们的先验哲学中,美学作为调和主观与客观、理论与实践、理性与感性的中介占有极关键的地位。在席勒的美学思想中,作为想像力产物的艺术,担负着救治现代分工和片面工具理性带来的现代文明弊病的任务。浪漫文学以想像力的名义打破理性独尊的局面,可以说体现出了时代精神。需要澄清的是,浪漫文学并不想以非理性取代理性的位置,而是要让人的全部精神能力发挥出来,完成自我实现。如果说启蒙运动的出发点是理性的话,浪漫文学的出发点就是人,即席勒在《审美教育书简》中描述的那种不仅仅具备思维能力和道德判断力,也有感情和想像力的活生生的“全人”。弗·施莱格尔甚至把作为个人的“全人”加以无限扩大,他说:“没有一个人仅仅是一个人,人人都可以也应该真真切切是整个人类。”浪漫文学同样把理性视为人的精神的重要部分,可以说与启蒙运动的思路并不完全背道而驰。浪漫文学拒绝把人减约为理性,而是兼顾人的想像力等非理性因素,就此而言,它比启蒙运动立足点更高,视野更开阔。

德国早期浪漫文学作家抨击的对象主要是褊狭、固执、自命不凡而缺乏历史感和思想性的“浅薄的启蒙主义”(seichte Aufklärung),如以尼考莱(Friedrich Nicolai)为代表的“柏林启蒙主义”。尼考莱把启蒙的理念庸俗化、教条化,将启蒙大旗作为讨伐异己的工具,因而引起德国文学界的普遍反感。古典文学作家歌德和席勒都曾无情地讥刺过他。弗·施莱格尔指出,这是启蒙主义内部的蜕变,倘若莱辛复生,看到尼考莱之流盗用他的名字为思想的平庸和浅薄撑门面,定会感到错愕而摇头苦笑。对“浅薄的启蒙主义”的抨击与“对市侩的批评”(Philisterkritik)可以

说是同出一源,其着眼点更多在其“浅薄”,而不在“启蒙主义”。浪漫文学作家对理性独断主义和理性功利主义的批判旨在超越片面,他们不认同把工具理性作为万物的主宰,后世学者把这一点视为启蒙运动的“自我反思”,不无道理。另外,浪漫文学作家对经验教条主义的批判实际上也体现出启蒙运动所鼓吹的怀疑精神。在这些方面,他们的提法同启蒙运动容或有别,但与其基本精神并不冲突。和启蒙运动的先驱者一样,他们对新知识怀有浓厚的兴趣,关注当时各领域各学科的研究和发现,他们中间许多人对数学、医学、自然科学颇有造诣,像诺瓦利斯、舒伯特、斯特芬斯(Henrik Steffens)以及与浪漫文学比较接近、常被归入浪漫文学作家之列的克莱斯特都受过严格的自然科学的训练,而利特、许尔森(August Ludwig Hülsen)等人本身就是卓越的自然科学家。利特还发现了紫外线。当时,经过启蒙运动的洗礼,科学知识迅速普及运用,作为年青一代的文化精英,浪漫文学代表人物无论从知识结构,还是从知识视野来看,均为启蒙运动的先辈所不及。而他们的知识无疑是以理性的批判态度获取的。理性怀疑在他们思想中占有何等重要的地位,从弗·施莱格尔写的一首诗中可以清楚地看出:“不管我觉得知识多么可靠,/ 都不能用老一套把它轻易放过,/ 我不能忍受自己的局限,/ 宁愿让怀疑的伤口一次次绽裂。”可见,浪漫文学作家在求真的探索中,继承了启蒙运动的批判精神。另外,在知识的积累和传播方面,也可以看出启蒙运动对浪漫文学的影响。诺瓦利斯计划编写百科全书的工程,明显受到了狄德罗、达朗贝(D'Alembert)的启发。

然而,如果浪漫文学作家要提出一个高于理性的绝对概念,来统摄理性和想像,以此实现他们所主张的理性与感性的统一,就必然与启蒙运动对立起来。为了化解光明与黑暗、现实与梦幻、实然与可然之间的紧张和矛盾,他们拈出具有绝对性的“神话”和“无限性”这两个概念。不管神话还是无限,均已超越人的理性理解力,进入了神的畛域。可以说,浪漫文学作家始于对现实的怀疑和批判,最后又回到高踞于怀疑之上的信仰。表面上看,浪漫文学似乎超越了启蒙,至少是扩大了知识,即把无限性纳入了知识范围。但是,关于“无限”的知识却是神秘的,不可客观化的,故而也是不可言传的,并不能提供任何知识依据,充其量只能给人以灵感与精神的慰藉。

从“无限”概念出发，可以清楚地看出浪漫文学和启蒙运动的分际：启蒙运动的世界观建立在有限的理性之上，因而是封闭的；浪漫主义的世界观则是无限的、开放的。启蒙运动精神视野有限，因而它以已知应未知，这样，未知者已受到已知者的铸型；浪漫主义则是以未知叩已知，已知者往往需要校正或重新定位。换句话说，启蒙运动是从普遍性出发来接受陌生事物，浪漫文学则是在寻常之中发现陌生。启蒙运动的世界观相对封闭，对超乎理性理解力的世界要么视而不见（如霍尔巴赫、狄德罗），要么存而不论（如康德），但它却能保证井然的秩序和秩序中的可逆见性。浪漫主义的开放视野固然使人面对一个整体世界，满足人作为全人的心理需求，其代价则是焦点的模糊以及由此导致的知的暧昧与行的盲目。基于此，浪漫主义必然疏于社会实践。相对于具有较多社会和政治属性的启蒙思潮，浪漫主义思潮则更适宜于作个性发挥、个人玄想或进行艺术创造的背景。但从思想史的角度看，启蒙运动到浪漫主义是演进，不是断裂，两者之间自有其内在逻辑。浪漫主义向艺术倾斜，除了时代社会现实原因之外，可以在卢梭、康德等启蒙家的思想构架中找到一定的解释。

“无限”打破了思维局限，拓宽了人的眼界，但它明显带有宗教色彩。所以，对许多耽于“无限”的浪漫文学作家来说，回到天主教怀抱是自然而然的事。若论对宗教的态度，他们与启蒙思想家和作家可谓迥然不同。启蒙运动以理性名义批判教会，宣扬人的自主，浪漫主义则承认人面对无限时的软弱无助，从而在信仰中寻找形而上的依凭和寄托。诺瓦利斯曾毫不隐讳地说：“科学只是一半，另一半是信仰。”如果说浪漫文学作家早期比较重视前一半，那么晚期则更多倾心于后一半。纵观浪漫文学的发展，其与启蒙运动的关系，大有渐行渐远之势。后来在有些作家那里甚至发展到水火不容的地步。浪漫文学盛期正值拿破仑侵占德国，在普遍的反法气氛中，不仅法国大革命的理念，连原先广为接受的法国启蒙主义思想也不复为正面价值，启蒙运动作为外来的思潮得为正宗德意志本土文化让路。于是，被视为天主教文化大一统的中世纪成了人们精神上的认同对象。艾兴多夫在论德国浪漫诗时颇为自得地写道，浪漫文学作家把启蒙运动带来的理性主义从政治、宗教、家庭、教育、风俗等领域统统驱逐出去了，并把这一现象形容为文学史上最为大

快人心的“追猎”。

在艺术观和美学理解方面，浪漫文学一开始就与启蒙运动大异其趣。启蒙运动的诗学观认为，艺术在于模仿自然，浪漫文学却否认任何对艺术的外在限制，把想像力作为艺术之本。在启蒙运动那里，艺术虽有重要的地位和作用，但它并不自足。它不仅依赖于自然，而且依赖于哲学。哲学可以认识到自然的绝对性，在此基础上，艺术才能正确地模仿表现自然。在浪漫文学作家看来，艺术不需要哲学指路，它自己就能够唤醒或培养人感知世界的器官，不仅如此，它还可以把人从物质或观念的桎梏中解放出来，还给人本来的自由。诺瓦利斯认为：“真正的诗本身兼具哲学、道德和宗教的属性。”这样，就把文学提升到了无以复加的高度。

（三）浪漫文学与古典文学

古典文学和浪漫文学是德国 18 和 19 世纪之交文学鼎盛期并峙的双峰，两派从美学理念到表现手段都有区别，阵营的界限甚为明显，文学史家往往把他们完全对立起来。谈到古典文学和浪漫文学，人们马上会想到歌德的名言：“我把古典的称为健康的，浪漫的称为病态的。”歌德认为，古典是清新、有生命力的，浪漫则是矫作不自然的，颓唐消沉，没有节度，所以他把浪漫文学的诗贬为“病院的诗”。古典文学意味着合乎理性、植根自然、明朗有序、结构严整，而浪漫文学则混乱矛盾、神秘暧昧，是一种极度主观化的纵情。歌德的这一观察是有一定道理的，但从今天的眼光来看，其评价未免有些绝对。经过现代主义和后现代主义的洗礼，人们对秩序、法则和和谐的完整性等古典文学理念已有相当的保留，能够较为冷静地看待“病态”、“混乱”等原本纯属贬义的概念。

就作家阵容来看，古典文学和浪漫文学悬殊很大。古典文学只有歌德和席勒两人，浪漫文学多达几十人。事实上，在古典作家之外，除了个别独行侠作家，当时几乎所有作家都属于浪漫文学。古典文学和浪漫文学作家基本上是两代人。当浪漫文学作家在 1800 年前后出道时，歌德、席勒早过了“狂飙突进”激情昂扬的青年时代，作为名满天下的大作家已在考虑其“艺术遗嘱”的问题了。两个流派作家的政治观点及美学理解之间的区别可以从他们不同的年龄和阅历中得到一定的解释。法国大革命爆发时，歌德、席勒的世界公民主义的观念早已定型，故而能对

从巴黎引发的整个欧洲的动荡持冷静态度。席勒起初不像歌德那样否定革命，但到后来雅各宾党人要审判处决路易十六时，他公开反对激进，甚至要为受审的国王写辩护词。而浪漫文学作家当时还是中学生，极易受革命热情的感染而冲动。后来对革命失望，特别是当法国大革命的继承人拿破仑成了他们的民族敌人时，他们向民族主义转变是情理中的事。在艺术追求方面，歌德与席勒有过狂放不羁的反叛经历，随着岁月的砥砺和对时事的洞察，变得内敛、深沉和现实，而浪漫文学作家正当年少气盛之时，傲视现实，只承认个人感情和想像力的权利。

古典文学仅仅持续了十年左右，即从 1794 歌德与席勒订交起（另一种看法是把歌德的意大利之游和创作《伊菲格妮在陶里斯》当做古典文学的发端），到 1805 年席勒去世止。浪漫文学兴起则稍晚几年，持续的时间也较长。不过，如果把晚年歌德也算在内，古典文学的终点便是 1832 年歌德去世时，与浪漫文学差不多同时结束。古典文学和浪漫文学大体上属于同一时代，严格地说，两者都不能作为带有明显排他性的“时代概念”(Epochenbegriff)，而只能作为“风格概念”(Stilbegriff)。

从文学风格看，古典文学和浪漫文学常常是截然对立的。古典文学注重形式完美，遵守传统的艺术规则，如首尾对应、布局合理等；浪漫文学属意混合形式和片断化，不在乎完整与否，也不重视情节的连贯性，跳跃幅度大，结构随意松散，许多重要作品仅是残篇。古典文学把生活经验作为创作源泉，注重事物的客观性，讲求自我局限和道德自律，寻找理智与感情的平衡；浪漫文学把自由想像视为艺术的第一要义，强调主观的真实，以想像与感情的名义甩脱理性束缚，去拥抱幻影、追寻梦境。古典文学像造型艺术在空间次第展开，层次分明、比例适当，体现出“高贵的单纯”和“静穆的伟大”；浪漫文学则更像没有终结的音乐，多声部交响混为一体，不停地推进，但不知目的所在。总之，古典文学是在局限中显示自由和永恒，浪漫文学是在变化中追求“无限”。在选材方面，两者也迥然不同：古典文学出于对普遍人性的关注，没有地域或国度的设限，虽偏向于古典历史题材，但总的来说比较开放；浪漫文学则取材较窄，侧重于本土性和民族性，多用中世纪古德意志历史与传说等素材。至于古典文学和浪漫文学的影响，情况也不一样。就文学作品自身而论，歌德和席勒的经典著作具有超时代的恒久价值，对后世影响之深

远，自不待言，但若从思想史和文化史角度来看，浪漫文学作为一个新思潮无疑把握到了时代的脉搏，它以"有机的生成"、"无限"、"民族性"、"内心"等概念开拓出一片新天地，给思想和艺术注入了灵感与活力，完成了启蒙运动之后的范式转换，并引发了全欧洲的浪漫主义运动。有趣的是，古典文学立足于现实，赢得的是永恒；浪漫文学追寻历史记忆，捕捉预感和幻象，反而显示出更大的现实影响力。

古典文学和浪漫文学尽管在艺术风格上相对，但并非势不两立，而更多是一种互补关系。他们毕竟具有共同的思想基础(启蒙运动)和历史语境(法国大革命)。二者美学理念虽异，但在超越新古典主义文学的模仿理论方面，在强调艺术独立、创作自由、重视"全人"和"美育"以克服社会分工带来的人的异化、消除功利追求对人的心灵造成的负面影响等方面，浪漫文学和古典文学实质上并无二致。浪漫文学作家从歌德和席勒两位文学前辈那里可谓受益良多。不仅"狂飙突进"对他们发挥过先导和启示作用，就是歌德和席勒作为古典文学作家的作品也影响甚巨。在耶拿浪漫文学沙龙，讨论和称颂歌德作品是一项重要内容。值得注意的是，浪漫文学作家赞美歌德时，或多或少是把他引为同道的。诺瓦利斯在谈到歌德的《迈斯特》时说，书中的"哲学和道德都是浪漫的"。在早期浪漫文学作家眼里，歌德是"诗的精神在人间的总督"，他的诗具有古典精神和现代形式，是"真正的艺术和纯美的朝霞"。即使在批评歌德的某一作品或某种倾向时，也无人否认歌德在世界文学史上的崇高地位。浪漫文学的领军人物施莱格尔兄弟对古典文学执礼之恭，老作家维兰德(Christoph Martin Wieland)作为旁观者不无调侃地把他们说成是为歌德和席勒"拎盾牌的小厮"。另一方面，歌德也很珍视与奥·施莱格尔和谢林等人的良好互动关系，常与他们交流，甚至向他们请教，也乐于接受浪漫文学作家们的请求，给他们出主意或作仲裁。由于一些个人原因，双方也出现过矛盾和不快，但自始至终他们没有把对方视为敌人。阿尔尼姆曾写道："所谓浪漫文学和所谓古典文学之间盲目的争论结束了。什么东西能留下，它就有生命力。"这位中期浪漫文学的健将表达的是一种共识：两派观念的异同并不是最重要的，关键要看具体作品的文学价值。

从宏观的历史角度看，古典文学和浪漫文学确有不少相同之处。在

其他国家，人们一般不太关心这两派之间的分歧，把它们统统归为“浪漫文学”。这一看法，在德国也渐渐有了市场。比如有的德国学者故意忽略两个流派的活动中心魏玛和耶拿的距离，统称“魏玛的古典文学与魏玛的浪漫文学”(耶拿属于魏玛公国)。

(四) 浪漫文学接受史

德国众多的文学流派中，浪漫文学接受史无疑是涉及面最广、争议最大的一个话题，二百年间，争论不已。争论的焦点不局限于浪漫文学的美学原则和作品内涵，并牵涉到政治、伦理、社会、宗教、文化等层面的问题。因为浪漫文学是德国文学史上第一个本土化的、最具德意志特色的文学运动，所以，在理解和评价时免不了带有一种意识形态倾向，并搀和进德意志文化和德意志民族认同问题，使之染上浓厚的情绪色彩而变得格外敏感起来。二战结束不久利欧翁(Ferdinand Lion)出版了一本研究浪漫文学的专著，书名就叫《浪漫文学作为德意志的命运》(Romantik als deutsches Schicksal, 1947)。在泛政治化和民族认同的大背景下，浪漫文学往往成了时代精神的玩偶，要么被刻意贬抑，要么被无限美化。

浪漫文学兴起时，轰轰烈烈，从者甚众，但圈外人的态度却多为拒斥与反对。除了古典文学阵营中的批评外，黑格尔在《精神现象学》中贬斥早期浪漫文学是主观的、代表“蹩脚的无限”、玩世不恭的“恶”；与浪漫文学颇有渊源的海涅拒绝承认浪漫文学的文学意义，以轻蔑的口气将他论述浪漫文学的专著命名为《论浪漫派》，暗示浪漫文学作家视野窄小，心态封闭，囿于褊狭的门户之见。在海涅极尽夸张和嘲讽的妙笔下，浪漫文学作家俨然是一幅群丑图：他们不合时宜，滋生妄念，一心要退回到“黑暗”的中世纪，甚至不惜充当反动的天主教会的马前卒；浪漫文学作品通篇昏话臆语，艺术上几无可取之处。海涅间或也肯定诸如霍夫曼、阿尔尼姆等人的艺术成就，但却把他们划在浪漫文学作家之外。今天看来，海涅的观点未免太过意识形态化而失之偏颇，但在浪漫文学接受史上，他漫画式、简约化的观点在很长时间内决定性地影响了人们对这一文学流派的看法。海涅之后，青年德意志派和左翼黑格尔派对浪漫文学更是不遗余力地加以抨击，说它复古守旧，代表天主教会的蒙昧主义，是自由民主革命的绊脚石。鲁格(Arnold Ruge，马克思的朋友)和

艾希特迈耶(Theodor Echtermeyer)合写的檄文《新教与浪漫文学》(Der Protestantismus und die Romantik,1839/1840)是这一时期有代表性的批评。盖维努斯(Georg Gottfried Gervinus)五卷本的《新编德意志民族文学史》(Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen, 1835—1842)也有很浓厚的政治色彩,认为除极个别人外,浪漫文学基本上对德国的民主和统一没有贡献,应予以否定。浪漫文学作家思想上倾向虚无主义,文学上眼高手低,无所建树。黑特纳(Hermann Hettner)在他的《18世纪文学史》(Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, 1856—1870)中对浪漫文学的评价不像青年德意志派那样从政治角度入手,而较多着眼于美学原则和文学价值。但他基本上接受了浪漫文学与启蒙运动、古典文学相对立的观点。在他看来,后者代表着文学史正统,浪漫文学在形式上是失序的,它与古典文学相对,但无法与之抗衡。

在普法战争结束、德意志帝国成立前后,知识界对浪漫文学的接受有了转变。随着德国重新统一,国力渐强,原来倾向自由的民族主义转为保守、本位。在这一大环境中,浪漫文学作为最能体现德意志精神的思想文化运动,逐渐被赋予正面价值。海姆(Rudolf Haym)的《论浪漫派》(Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes, 1870)沿用了海涅的书名,但"浪漫"一词是大写,内容与海涅迥然不同。取同样的书名显然有拨乱反正的意思。海姆虽未讳言浪漫文学的某些局限, 然而他的旨趣却在于将它作为德国思想史上一个重要现象来解读。可以说,海姆开了浪漫文学接受范式转换的先河。与海姆同时代的舍雷(Wilhelm Scherer)把德国18世纪末到浪漫文学的文学运动视为一场文学革命,其间,德国文学挣脱了外来的教条和桎梏,甩掉了18世纪的传统精神束缚,终于走向美学自足。狄尔泰(Wilhelm Dilthey)在19世纪下叶建立"思想科学"(Geisteswissenschaft)时,曾从浪漫文学中汲取过精神资源。狄尔泰认为,"思想"不同于传统的理性思辨结果,而更多是人生经历的关联,或者说生命在历史中的显现和表达。他标举的"思想科学"的方法是阐释学。他对阐释学的兴趣使他更加关注诺瓦利斯和弗·施莱格尔的诗学残篇,尤其是施莱尔马赫阐释学思想。当然,哲学家狄尔泰虽对诺瓦利斯等人作过深入研究, 但他关心的主要是其

思想史内涵。

浪漫文学成为带有正面意义的文学现象后，批评界出现了两大趋势。一是强调浪漫文学的艺术性，突出其文学创新，把它视为现代主义文学的滥觞；二是强调浪漫文学的民族性，把它捧为民族文化认同的对象，甚至将其纳入当时盛行的民族沙文主义意识形态。前者的代表有巴尔(Hermann Bahr)的名文《超越自然主义》(Die überwindung des Naturalismus, 1891)、胡赫(Richarda Huch)的论著《浪漫文学鼎盛期》(Blütezeit der Romantik, 1899)和本雅明(Walter Benjamin)的博士论文《德国浪漫文学的艺术批评概念》(Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, 1920)。19和20世纪之交兴起的新浪漫文学都是从瓦格纳、尼采、法国象征主义回溯到德国浪漫文学，把它视为现代主义文学的源头。巴尔基本接受弗·施莱格尔把浪漫文学等同于现代的观点，胡赫强调浪漫文学的现代意义及它所表现出来的新的生命感，本雅明则从艺术作品文本的形式结构出发，审视早期浪漫文学艺术哲学的现代性。后者的代表主要有克鲁克霍恩(Paul Kluckhohn)的《德意志浪漫文学》(Die deutsche Romantik, 1924)、彼得森(Julius Petersen)的《德意志浪漫文学本质论》(Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik, 1926)、纳特勒(Josef Nadler)的《德意志族群和疆土文学史》(Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 1912—1928)等。有趣的是这些书名都有意无意地强调"德意志"或"德国"，特别是纳特勒的书名流露出浓厚的种族意识和"血与土地"(Blut und Boden)的色彩。纳特勒把浪漫文学和民族源流、民族生存空间扯在一起，为后来兴起的国家社会主义运动起了造势作用。其他文学史家虽未完全抛开沾染民族情绪的时代话语，但总的来说，他们与这种德国至上的时风还是保持一定距离的。在浪漫文学接受史上较有影响的是科尔夫和施特里希。科尔夫的巨著《歌德时代之思想》(Geist der Goethezeit, 1923—1954)以黑格尔的历史辩证法为立论构架，将浪漫文学视做古典文学的反题；施特里希(Fritz Strich)在《德国古典文学和浪漫文学》(Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit, 1922)中对古典文学和浪漫文学的艺术风格进行了比较，他借用沃尔夫林(Heinrich Wölfflin)关于古典艺术和巴洛克艺术的风格比较来论述德国古典文学与浪漫文学

的关系，认为前者封闭而完美，后者开放而无限。在第三帝国，浪漫文学研究基本上沦为纳粹意识形态的宣传工具，如博伊姆勒（Alfred Baeumler）等人把浪漫文学捧为“德意志运动”，主要是为当时的政治服务的。

在二战后东德和西德对峙的冷战时期，两边对浪漫文学的接受也明显不同。东德及社会主义阵营的国家，较多关注浪漫文学的政治倾向，他们基本上继承了19世纪对浪漫文学的批判，指责它消极、反动，维护封建残余，开历史倒车。卢卡契认为浪漫文学是“与启蒙运动决裂”，旨在“摧毁理性”，他的观点在当时最具代表性，也最有影响。迈耶（Hans Mayer）的批判则较为温和，他对浪漫文学的艺术价值和某些思想倾向持肯定态度。值得注意的是，东德和西德学者从60年代起不约而同将目光转向早期浪漫文学思想中的怀疑态度和理性批判精神。西德、瑞士、奥地利对浪漫文学的接受有两个基本特征：一是浪漫文学的现代性成为人们关注的焦点，二是人们以极大的兴趣投入对文本的整理和研究。50年代，弗里德里希（Hugo Friedrich）在《现代诗歌结构》（Die Struktur der modernen Lyrik, 1956）中指出浪漫诗歌对法国象征主义以后的现代诗歌的影响，重开了研究浪漫文学现代性的风气。在这一思想背景下，重新发现和接受本雅明对浪漫文学的论述，是顺理成章的事。在文本研究方面，瑞士文学批评家施泰格（Emil Staiger）早在1939年出版的《时间作为诗人的想像力》（Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters）一书中，通过对勃伦塔诺诗歌细致的文本分析，建立了新批评主义文本阐释的范式。恩岑斯贝格（Hans Magnus Enzensberger）的博士论文《勃伦塔诺的诗学》（Brentanos Poetik,1955），在文本分析上受到施泰格的启发，但他并没有撇开诗人当时所处的历史环境。他从历史角度出发，揭示了勃伦塔诺诗歌的现代意义及其对20世纪兴起的表现主义和超现实主义诗歌的启示和影响。与施泰格齐名的另一位新批评主义代表人物凯塞（Wolfgang Kayser）在《论怪诞》（Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, 1957）一书中重点分析了浪漫小说和某些戏剧中的“怪诞”现象，认为“怪诞美学”乃是现代性的一个特征。随着文本研究的深入，特别是通过整理出版早期浪漫文学的残篇，文学史界从60年代起逐渐告别了以前从宏观思想史角度演绎辩证关系的

做法,在浪漫文学与启蒙运动、浪漫文学与古典文学之间发现了许多相近和相通之处。

最近十几年,浪漫文学研究呈现出一派多元而喧闹的气象。大体说来,一般学者都重视浪漫文学文本的文学性,但大家的观察角度和研究方法多有不同。有的把它放在社会史或文化史框架里考察,有的以心理分析入手探讨,有的借助结构符号学的方法,有的继承阐释学传统,有的则搬出解构新说。由于切入点和着眼点不同,研究结果自然各呈异趣。也许当代浪漫文学研究最大的共同点就在于众说纷纭,莫衷一是。而这种竞奇求异、新见纷呈的局面恰恰折射出了浪漫文学多层次的内涵与多棱面的光彩。当人们不必去勉力建构或破除浪漫文学的神话时,最有机会正面接近它。当然,接近方式往往是个人化的。

第二节 浪漫文学作家和作品

浪漫文学作家众多,其理念和艺术倾向多有不同,颇难归类。习惯上,人们按作家活动的地点将其划为许多文学圈子。这样划分,圈子很多,不免显得有些凌乱;再则,即使在同一个地方,因时间不同,作家之间的区别较大,似不宜放在一起。由于浪漫文学的发展演变具有其明显的时代特征,在不同时期,作家们的关注点和创作也都有所不同,若按时间顺序划分,则较为简单。浪漫文学通常划为早期、中期和晚期三个阶段。不过,各阶段没有明确的起止时间,很难界定,文学史家众说纷纭。

一般而言,早期浪漫文学是指1796年前后到19世纪初的创作,从瓦肯罗德《一个热爱艺术的修士的内心倾吐》和蒂克的《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》开始,施莱格尔兄弟创办的《雅典娜神殿》杂志和诺瓦利斯、弗·施莱格尔等人的创作在德国文坛展示出一种新的文学风貌。18世纪末,耶拿是德国思想和文化重镇,那里聚集了一大批作家和学者,他们常在奥·施莱格尔家聚会讨论。1801年,随着诺瓦利斯去世、奥·施莱格尔夫妇分居,“耶拿圈子”成员随之云散。早期浪漫文学只有五年左右的时间,但人们通常把克林格曼数年后问世的《守夜》也归入早期浪漫文学。也有人把蒂克的书信体小说《威廉·洛威尔》(Die Geschichte

des Herrn William Lovell, 1795/1796)视为浪漫文学的先声。早期浪漫文学是浪漫文学的草创期，时间较短，但从思想史和文学理论的角度来看，却最具创意，影响也最大。早期浪漫文学的活动中心在耶拿，因而常被称做“耶拿浪漫派”(Jenaer Romantik)，或称“耶拿圈子”(Jenaer Kreis)。当时还有个所谓“柏林浪漫派”(Berliner Romantik)，或称“柏林圈子”(Berliner Kreis)。弗·施莱格尔1797年至1798年在柏林时，分别加入列文(Rahel Levin)和赫尔茨(Henriette Herz)两人主持的沙龙，那里聚集着一批知识精英和文学青年。在创作方面，柏林的重要性无法与耶拿媲美。较有影响力的是施莱尔马赫，他的《论宗教》对浪漫文学极具影响。瓦肯罗德也在柏林，但他除了与好友弗·施莱格尔交往之外，跟文学界没什么关系，算不上“圈子”里的人。早期浪漫文学之后，风气为之一变，像弗·施莱格尔等人此后也著述不辍，但从思想到风格都与先时有较大差别。

中期浪漫文学的起止时间为1805年到1820年前后。也有人把起止时间各移前四五年。这个阶段也有不同的圈子：一在海德堡，一在柏林，一在德累斯顿。“海德堡浪漫派”(Heidelberger Romantik)或称“海德堡圈子”(Heidelberger Kreis)是所谓“盛期浪漫派”(Hochromantik)，在挖掘整理德意志古代文学和民间文学方面贡献最大，主要作者有勃伦塔诺、阿尔尼姆、格林兄弟、格勒斯等人。勃伦塔诺是浪漫文学的重要诗人，阿尔尼姆的才华主要体现在小说创作方面，中短篇小说尤为出色，格林兄弟将大部分精力倾注到编纂词典和收集研究工作(民间文学、神话等)，格勒斯和克洛伊策当时在海德堡大学任教，兴趣更多在神话方面。女作家龚德罗德、贝蒂娜·勃伦塔诺(与阿尔尼姆结婚后改为夫姓)与这个圈子里的人关系密切，也被视为圈子中人。曾在海德堡大学求学并听过格勒斯的课的艾兴多夫也可归入“海德堡圈子”，但他的许多重要作品，如有名的《废物的生涯》，问世较晚。艾兴多夫后来也活跃在柏林和维也纳的浪漫文学作家圈里。实际上，所有这些文学圈子都不固定，圈子之间有着互动和流通。在海德堡活动的浪漫文学作家不像耶拿有个经常聚会的固定沙龙，他们的兴趣和关注点虽然相近，都把目光投向古代和民间文学，但若论合作(限于格林兄弟之间、勃伦塔诺和阿尔尼姆之间)，更多是在文字技术方面，谈不上早期浪漫文学式的“协同

诗”。另外,他们对理论的争论和纠缠没有太多兴趣。他们认为“施莱格尔氏冷飕飕的批评之风”太过阳春白雪,因此注重让作品接近读者、自己说话,拉近文学与大众的距离。“海德堡圈子”也推出一份刊物《隐者报》(Zeitung für Einsiedler),不过其影响力远不及《雅典娜神殿》。中期浪漫文学作家没有共同的文学纲领,创作上异彩纷呈,但有一点却是相同的:由于当时拿破仑占领德国,他们的民族意识较为强烈,他们一方面努力发掘本民族文化,另一方面否定法国大革命的理念,甚至排斥法国文化。“海德堡圈子”持续时间也不长,随着格勒斯、勃伦塔诺和阿尔尼姆等人 1808 年陆续离去就结束了。“德累斯顿圈子”(Dresdner Kreis)与“海德堡圈子”几乎是同时形成,但规模不大,主要指聚在克莱斯特和亚当·米勒所编的杂志《太阳神》周围的一些作家,但严格说来,他们中间最重要的作家克莱斯特不能算做浪漫文学作家。1810 年前后,“海德堡圈子”和“德累斯顿圈子”的主要成员先后都到了柏林,壮大了“柏林圈子”的阵势。1811 年成立的“基督教德国同桌协会”(Chiristlich-Deutsche Tischgesellschaft)是当时“柏林圈子”的中心。阿尔尼姆是该协会的主席,成员有勃伦塔诺、亚当·米勒、费希特、克莱斯特、沙米索、富凯等人。浪漫文学中期的“柏林圈子”和早期迥然有别。原先启蒙主义气氛浓厚,人们重视平等宽容等价值,当时活动中心是两位犹太主妇的沙龙。到了中期,“基督教德国同桌协会”显示出褊狭的民族本位主义和反犹倾向。中期浪漫文学在小说领域对现代性问题多有探索,这方面霍夫曼成就最高。

晚期浪漫文学始于 1820 年左右,至于终期说法不一。大体说来,浪漫文学作为文学运动 30 年代初就停息了,但个别作家此后仍创作不断,像蒂克、艾兴多夫、乌兰德、凯尔纳等人五六十年代才去世。晚期浪漫文学主要有维也纳、慕尼黑和施瓦本三个圈子。维也纳和慕尼黑圈子聚集着一些笃信天主教的保守学者和文人,前者的中心人物是弗·施莱格尔和亚当·米勒,后者是格勒斯,他们均已步入晚年,甚少进行文学创作,主要从事一些文学史、文化史方面的研究。维也纳和慕尼黑两个圈子在文学上不值得一提,但对当时的思想界却产生过不可低估的影响。从文学角度看较为可观的是乌兰德、豪夫等人的作品。乌兰德是图宾根人,豪夫是斯图加特人,他们周围的诗人、作家也都是施瓦本地区的,所

以这个圈子被称做“施瓦本浪漫派”(Schwäbische Romantik)。纵观晚期浪漫文学,无论从政治倾向还是从艺术观念看,都不能视为一个整体。维也纳和慕尼黑的两个圈子比较相似,都有些暮气,看上去确实像是一个原初富有生机的文学运动的衰落期,而施瓦本的圈子却有一种使人眼睛一亮的清新感。乌兰德等人的抒情诗和歌谣质朴流畅,田园牧歌的情调中洋溢着对家乡厚重的爱意。但“施瓦本浪漫派”不能算是浪漫文学的复兴。首先,这些作家较少艺术独创性,善于模仿,想像力不足。另外,在他们笔下,艺术与生活的对立已经淡化,诗逐渐成了对生活的赞美和点缀。他们与前期的浪漫文学已有相当距离,在某些方面更接近浪漫文学后出现的比德迈耶(Biedermeier)风格。基于此,近来文学史家每每将“施瓦本浪漫派”划在浪漫文学之外,而将“海德堡浪漫派”视为中期浪漫文学、“柏林浪漫派”视为晚期浪漫文学。

不管如何划分,谈到晚期浪漫文学,不能不提蒂克和艾兴多夫,他们曾是早期和中期浪漫文学的重要作家,但他们旺盛的创造力一直持续到高龄。

浪漫文学的一大特色是女作家的参与。德国文学史上女性作家一直是凤毛麟角,19 世纪初,随着“有修养的市民阶级”的兴起,突然涌现出一大批女作家。值得注意的是,她们几乎全活动在浪漫文学圈子里,在某种意义上也可以说,是浪漫文学造就了这众多的女作家。浪漫文学和女性写作的内在关联是多方面的。首先,浪漫文学作家把爱情提升到形而上学的高度,女性不再只是体现“和谐的自然”,也代表着一种精神境界,是男性的缪斯,亦即男性自我价值和自我实现的前提与保证。所以,与古典文学作家不同,浪漫文学作家的恋人或妻子多数为知识女性甚至作家,卡洛琳娜·施莱格尔、多罗苔亚·施莱格尔、索菲·梅洛(再婚后改姓勃伦塔诺)、贝蒂娜·勃伦塔诺(Bettina von Arnim)(婚后改姓封·阿尔尼姆)、卡洛琳娜·封·龚德罗德(Karoline Friederike Louise Maximiliane von Günderrode)、卡洛琳娜·德·拉·默特·富凯(Caroline de la Motte Fouqué)就是明显的例子,其中后者对丈夫富凯走上文学之路起了决定性的作用。其次,浪漫文学变换视角以发现世界的多棱面性和无限性,提高了人们关注文学中潜藏的性别差异的敏感度。过去,诸如歌德笔下的夏绿蒂,荷尔德林笔下的狄奥提玛,都不外乎男人视野中的爱的对

象;在浪漫文学中,女性也成了主体。弗·施莱格尔的爱情小说《路琴德》上半部是以男主人公的角度写的，为了超越传统的以男性为主导的一孔之见,计划在未完成的下半部从女主人公的角度来写。浪漫文学理论揭示出文学中的性别盲点，而女性写作填补了人们逐渐意识到的这一空白。另外,浪漫文学提出让诗社会化、让社会诗化,使文学进一步平民化,从而改变了传统的作家形象。沙龙文化的兴起,把女性推到社会的中心位置。而浪漫文学打破文学体裁框框的主张,扩大了写作空间,也降低了进入文学殿堂的门槛。随着书信和书信体作品地位的提升,即兴随意而感情色彩较浓的漫笔式写作成了文学的重要组成部分。这方面,女作家占有很大比重。如拉海尔·列文-凡恩哈根·封·恩瑟(Rahel Levin-Varnhagen von Ense，再婚前姓列文）就是一个纯粹的书信文学家。

浪漫文学是当时的文学主流,但不是德国文学的全部。除了古典文学,还有介于古典文学和浪漫文学之间的三位重要作家:让·保尔、荷尔德林和克莱斯特。此外,较有影响的还有拿破仑战争时期的“爱国文学”作家克尔纳、阿恩特,以及两位游离于文学圈外、但非常独特的作家黑贝尔和索伊默。前面三位作家在德国文学史上地位较高,将专章介绍,其他作家则附在本节后面。

一 早期浪漫文学

(一) 瓦肯罗德

瓦肯罗德(Wilhelm Heinrich Wackenroder,1773—1798)是最早的浪漫文学作家。他与浪漫文学的倡导人和理论家施莱格尔兄弟并无来往,但他作品的倾向与施氏兄弟的文学见解往往不谋而合。他的小说《一个热爱艺术的修士的内心倾吐》(Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders,1796,书中标识的出版时间 1797 不确)可谓浪漫文学的开山之作,比浪漫文学纲领性文献《雅典娜神殿》杂志创刊还要早一年多。瓦肯罗德不足二十五岁患病而死,其艺术天才未能完全得以展现。在德国文坛上，他就像彗星一闪而过，给后人留下了不尽的启示和遐想。他的早逝也为其人其文平添了几许神秘的色彩。

瓦肯罗德出身于普鲁士一个新教市民家庭，父亲是柏林市司法长

官。作为独子,瓦肯罗德从小受到"有修养的市民阶级"家庭的呵护和栽培,接受了良好的基础教育,具备相当高的艺术修养。对于外部世界,大如政治社会问题,小如日常实际事务,他一概缺乏兴趣,惟对艺术情有独钟,梦想成为一名音乐家。他父亲不同意他从事艺术,强迫他读法律。在爱尔兰根和格廷根大学法律系注册期间,他却以极大的热情修习美学理论、艺术史、古代语言等课程。他还与好友蒂克一起漫游了中世纪名城纽伦堡及弗兰肯等地区。在这些南德天主教城市,特别是在丢勒和萨克斯生活工作过的地方,这两位在新教—启蒙主义氛围极浓的柏林成长的文学青年,发现了德意志艺术辉煌的过去,体会到了艺术中宗教的深度与神性的震撼力。这次旅行对瓦肯罗德来说犹如天启。他真切地感到,真正的艺术不仅在艺术圣地意大利有,在德国常被人视为野蛮的尖耸的穹顶和哥特式塔楼之下同样可以产生。艺术的关键不在外部的条件,而在内心的艺术情怀与艺术激情。在他眼中,纽伦堡不只是艺术盛世的客观见证,也是一种建立在"德意志民族内在性"基础上的艺术象征。瓦肯罗德还准备与蒂克一道去意大利旅行,以圆自己的艺术家之梦,最后却不得不向现实妥协,大学毕业后回到柏林,在法院任职。他对市民生活日益感到厌烦,因而沉湎于自己的艺术世界之中。处在现实社会和艺术乌托邦的夹缝之间,他深切感受到"内心撕裂"(innere Zerrissenheit)之痛。他的小说就是在这样一种生存境遇中写成的。

《一个热爱艺术的修士的内心倾吐》被史家称为"浪漫文学宣言"。这是瓦肯罗德生前出版的惟一一部作品,匿名发表于去世前一年。小说篇幅不长,由十七个短章组成,其中四章由蒂克加入,篇首的《致读者》也出自蒂克之手。这部作品形式上最大的特点是结构随意松散,没有一定的规范与格式。各章情节上缺少关联,体裁也不尽相同:散文韵文并作,说理叙事杂陈,是包罗书信与独白、传记与自述、静观与评论、抒情与反思的一盘大杂烩。也许正是鉴于作品的零乱和驳杂,瓦肯罗德本人从未将它称为小说,而是漫名之曰"书"。他原本也未打算出版,是蒂克竭力撺掇,促成此事的。蒂克在《致读者》中也避而不用"小说"的概念,仅称"这几页文字"。事实上,如果抛开书名不管,那么这样一本收有各具篇名的独立短章的"小册子"(歌德轻蔑的说法)更像一部散文集。但是冠以《一个热爱艺术的修士的内心倾吐》的书名,情况就完全不同了。

书名赋予这些略显散乱的短章一个特定的视角：作为某个修士的“内心倾吐”，形式和内容各异的篇章便不再是毫无关联的空间并列，而成了未出场的主人公前前后后的内心写照。各章之间不连贯的蒙太奇组合直接表现出热爱艺术的修士内心活动的跳跃和跌宕，也就是说，形式上的失序反而凸显出内容的真实。通过书名，瓦肯罗德在作者和他的作品之间插入了一个第三者形象。这位远离尘世、倾心艺术的修士，一方面是作者的面具，有了他，如蒂克所言，瓦肯罗德可以更自由地表达自己的内心世界和艺术理念，另一方面也是隐藏在文本后面的媒介，通过他，原本的“散文集”便成了“小说”。

小说的主题是艺术。各章都是围绕艺术这一中心，表现的是艺术的独特性，涉及艺术如何产生、如何欣赏艺术等问题。瓦肯罗德敏锐地觉察到启蒙运动世俗化和功利化对艺术带来的危害（他对法国大革命1792年到1793年间销毁许多艺术品感到痛心疾首），试图重新为艺术正名，恢复它原来的崇高地位。他借修士之口，道出了自己对艺术的理解。

首先，艺术是神圣的，是人所能创造的最崇高、最重要的杰作。它超越世人的名利追求，给人以灵感与慰藉，是人的精神家园。具有神性的艺术与现实世界总是互相对立，甚至形同水火，用小说中的话来说就是：谁一旦尝到艺术的甘汁，就永远失去对实务的兴趣。反过来，谁若挣不脱现实功利的樊篱，便无法进入艺术的境界。瓦肯罗德也许是欧洲文学史上第一个如此极端地表达出艺术和生活二律背反的作家。他认为，艺术是灵动的，属于天的境界，意味着灵、诗、自由、激情、全身心投入；生活则是滞重的，属于地的境界，意味着肉、散文、秩序、责任、社会压力。地是凡人的居所，天是上帝的领域，所以，艺术虽然是人创造的，但其本源却来自上帝，是一种神迹。瓦肯罗德套用苏尔策(Johann George Sulzer)的意象，把艺术比做人的灵魂所折射的上天之光。通过艺术，人可以分享神性，接近上帝。艺术乃是为赞美上帝而修建的祭坛。艺术与生活不可兼得：屈服于生活，便与艺术无缘；献身艺术，则必须放弃世俗生活。因此，瓦肯罗德把艺术称为“诱人的禁果”。

其次，艺术不是通过人的心智或研究得来的，它往往不期而然从内心深处喷涌出来。只有当人摈弃了世俗的杂念，排除了理智的干扰，倾

听自己内心深处的声音，让灵感的火花点燃激情时，艺术才有可能。一颗不受主观意识左右、不为尘世喧嚣所动的心，才能接受艺术的天籁。艺术家是把神的力量传递到人世间的媒介。瓦肯罗德认为，艺术是“心的语言”，不同于基于理智的语言。理智的语言可以帮助人成为地球的主宰并聚集起全世界的财富，但它无法表达“我们头顶上的看不见的东西”；理智的语言能开动我们的大脑，但大脑仅只是人的“自我”的一半。“心的语言”与大自然非常相似，自然作为“上帝的语言”或“不明言的神谕”给人以一种“暧昧的感觉”，艺术使用的是“图像”和“秘密文字”，以奇妙的方式和神秘的力量触及、感染人心。正因为艺术是“心的语言”，所以模仿复制是徒劳的。在《米开朗琪罗的伟大》一章中瓦肯罗德写道：“有谁在柯勒乔之前像柯勒乔那样画画？有谁在拉斐尔之前像拉斐尔那样画画？他们是从自己内心创造出所有那些崭新的辉煌巨制的。”艺术是灵感的产物，不可言传。小说篇首谈到拉斐尔创作圣母像的经过时，援引了（伪托的）布拉曼特（Donato Bramante）的叙述：拉斐尔作画时，玛利亚圣洁完美的形象在他心头永远只是一闪而过，无法将其以色彩与线条固定下来。某夜当他梦中向圣母祷告时，忽然惊醒，看到轻曼柔和的光晕中，那幅挂在墙上的未完成的作品，蓦地变成栩栩如生的圣母像。他不知道自己是如何重新入睡的，总之，第二天起来，他仿佛获得了新生，圣母的形象又真切地浮现在他的眼前，于是一挥而就，完成了这幅后人无法企及的杰作。

第三，艺术欣赏不是单纯的感官愉悦，更不是满足虚荣心的卖弄与炫耀，而是接受天启，只能用自己的心灵去感受，去共鸣。因为艺术作品不是传递某种信息的载体，不似剥出豆便可丢弃一旁的豆荚。艺术作品是一个整体，在艺术欣赏中，接受者的灵魂与艺术作品便合而为一，不分彼此。瓦肯罗德把真正的艺术欣赏比做祈祷：欣赏者不是主动向作品索取美感与享受，而是敞开胸怀，虔诚地静等作品的神灵之光在某一刻突然降临，充盈自己的内心世界。伟大的作品不是用眼睛来看、用理智来衡量判断，而是让搏动着艺术激情的心进入它，在里面生存、呼吸。瓦肯罗德提出自己的艺术欣赏形式，实际是批评那些以理性或真理的名义高踞于艺术作品之上的“艺术法官”（Kunstrichter）。他们对艺术没有感觉，仅从机械冰冷的观念、体系、规则出发，对作品进行抑扬褒贬，全

然不管艺术的感性色彩及其有机整体性和多样性。瓦肯罗德对批评家囿于一己之见吹捧某些人打压其他艺术家的现象极为不满。艺术有如花朵,不能以理性标准强行别贵贱、定尊卑。不同的地方有不同的花,正因为这样,世界才会丰富多彩。

瓦肯罗德心目中的艺术理想是意大利文艺复兴时期的艺术。德国文学史上有一种看法,认为瓦肯罗德颂扬美化中世纪艺术。严格来说,瓦肯罗德小说中描写或征引的艺术家,从乔托(Giotto di Bondone)到丢勒(Albrecht Dürer)不能说是中世纪的,而更多属于文艺复兴时代。瓦肯罗德把文艺复兴作为阐述自己艺术理念的大背景,并称之为"艺术的英雄时代"。只不过文艺复兴在他眼中是中世纪的自然延伸,而不像在一个世纪后的史学家布克哈特(Jacob Burckhardt)那里,是人类近代意识的开端。不管怎么说,瓦肯罗德的艺术理念和审美情趣是建立在文艺复兴鼎盛期艺术杰作的基础上的,他对意大利文艺复兴艺术大师推崇备至,把拉斐尔称做艺术界"最辉煌的太阳",认为米开朗琪罗是"最令人拜服的"、"无人能出其右"的大师,又说达·芬奇倘若生在古希腊,定当被人视为司艺术的日神阿波罗之子。瓦肯罗德对艺术独特性和多样性的见解,在多彩多姿的文艺复兴时期的艺术作品中也得到了印证。

小说对意大利文艺复兴艺术着墨最多,作者参考征引了意大利画家、美术史家瓦萨里(Giorgio Vasari)撰写的《意大利绘画、雕塑、建筑大师传》(Le Vite dé piú eccelenti architetti, pittori et scultori italiani, 1568),意在借助艺术典范阐述自己的艺术观,因而行文并不拘泥细节,与史实每有出入。瓦肯罗德无意从意大利文艺复兴时期的文艺作品中归纳出抽象的艺术原则,这些经典作品只是作者心目中艺术理念的实现。述及文艺复兴,其意旨是以史实表现艺术的本源和实质。小说的中心不是意大利文艺复兴,而是丢勒的绘画。如果说前者飘逸脱俗,体现了某种艺术理想,那么后者则贴近人生,具有大地般的厚重感。虽然丢勒的绘画艺术未臻至境,其成就逊于拉斐尔等意大利大师,然而他的艺术深深植根于德意志民族精神,有着生命力和感染力。丢勒的画看似粗重笨拙,布局也不够严谨,然而它真正的魅力在于其"深刻的内涵"、"本初而内在的灵魂"。小说中直接讲丢勒的文字不多,但很重要。丢勒篇放在全书正中,显然不是偶然的。值得注意的是,丢勒篇由两个极重要的

关于艺术理论的短章《试论艺术中的普遍性、宽容、仁爱》、《论两种神奇的语言及其神秘的力量》一前一后拱卫着，而且篇名中的丢勒被郑重其事地称为“我们德高望重的鼻祖”。作者将丢勒和拉斐尔相提并论，说后者令人敬，前者令人爱。

全书中真正可以称之为小说的内容只有末一章《音乐家约瑟夫·伯格林发人深省的音乐生涯》，主题是现实中艺术与生活不可调和的对立以及艺术家处于生活与艺术之间的两难处境。音乐家伯格林酷爱音乐，决定放弃对世俗生活的追求，献身于音乐。在人们不理解艺术、敌视艺术、只是用艺术来满足世俗虚荣心的大环境下，他无法实现自己的艺术理想。小市民的平庸狭隘，宫廷的专横愚妄不仅占据了生活的全部空间，也剥夺了生活彼岸——艺术的一席之地。艺术不再能唤醒人内心的神性，把大家凝聚成一个精神共同体，反而使艺术家从社会中孤立出去，成为小市民鄙视和讪笑的对象。最后，在自我与世界、理想与现实、精神与物质的紧张关系中，音乐家伯格林内心被“撕裂”，成了艺术的“殉道者”。伯格林这一文学形象可视为现代派的始祖。霍夫曼笔下的约翰内斯·克赖斯勒(Johannes Kreisler)，托马斯·曼小说中的汉诺·布登勃洛克(Hanno Buddenbrooks)及雷维库恩(Adrian Leverkühn)都可以看做是伯格林的后人。

(二) 蒂克

路德维希·蒂克(Ludwig Tieck，1772—1853)与瓦肯罗德同为德国浪漫文学的先驱者，又是同学挚友，志趣相投，观点接近，然而二者又有所不同：瓦肯罗德执著而有朝气，其风格稚拙清新；蒂克则机智灵活，表现在艺术上较为圆熟而善变。前者早亡，后者高寿。蒂克精力旺盛，几十年间创作不辍，在小说、童话、诗歌、戏剧诸多领域都有建树，作为莎士比亚和塞万提斯作品的译者，为外国文学在德国的传播立下了汗马功劳。蒂克晚年极受尊崇。亚历山大·洪堡(Alexander Humboldt)把他与歌德、席勒并称为德国三雄(drei Heroen unseres Vaterlandes)。歌德逝世后，他常被尊为德国最伟大的诗人。丹麦童话作家安徒生(Hans Christian Andersen)1842年给他写信时，信封上连地址都不用写，只注明“德国诗人路德维希·蒂克”，足见他名声之大。早期浪漫文学作家大都对哲学思辨和理论探讨兴趣浓厚，但相对疏于文学创作。蒂克是惟一的异

类,他笔健多产,弥补了这方面的不足。

蒂克出身于柏林一个普通家庭。父亲开一家制绳的作坊，事业有成,家境也算殷实;母亲是教会育婴堂长大的孤儿,一位虔诚的教徒。父母非常重视子女的教育,三个孩子都有很高的艺术修养,蒂克的弟妹分别是雕刻家和作家。蒂克早慧,酷爱读书。一次他借到莎士比亚的《哈姆雷特》,马上被吸引住了,等不及回家,就在雨天的路灯下一口气读完。蒂克在少年时代就已博览欧洲文学经典，还读了大量当时流行的通俗作品。蒂克就读维尔德著名的弗里德里希文理中学时,与同学瓦肯罗德结为好友。蒂克的老师发现了他的创作才能,让他参与一些商业性创作项目,起草或加工通俗小说。到中学毕业,十九岁的蒂克除了代老师执笔写了大量小说片段之外,已独立完成了长长短短约二十五部作品。蒂克的大学生涯只有两年多,先后就读于哈勒、爱尔兰根和格廷根三所大学。他具有极好的朗诵和表演天赋,本来想当演员,迫于父亲的压力,只好注册学习神学。蒂克对神学不感兴趣,把主要精力投入到人文科学。他不仅钻研文学理论、艺术史,也深入研读德语和非德语作家的作品,对汉斯·萨克斯(Hans Sachs)、莎士比亚及伊丽莎白时代的戏剧用功尤勤,他还学习西班牙语,阅读塞万提斯的原著。对于哲学,蒂克没有特别的热情,仅稍事涉猎而已。他的作品中甚少有哲学思辨色彩,这一点和耶拿浪漫文学作家群截然不同。在短暂的大学求学期间,蒂克在文学创作和文论方面也颇有斩获。此外,他还写了大量书信,其中,他和瓦肯罗德的通信忠实记录了两位矢志献身文艺的青年在动荡年代的感受和思想,是早期浪漫文学的重要文献。假期里蒂克曾多次外出漫游。哈尔茨山人迹罕至处的自然风光给城市里长大的他留下了极深刻的印象,他甚至把观哈尔茨山日出当做他的“天启”经历。纽伦堡、班贝克等天主教名城又使他和瓦肯罗德领略到了德意志古老文学艺术的深厚底蕴。这些游历对他的自然观、历史观的形成及其文学创作意义重大。

二十二岁那年,蒂克做出了也许是他一生中最重要的决定:终止学业,当自由作家卖文为生。当时,读书之风大兴,出版业发达,然而利润较高的只是日历书、大众宗教读物或通俗小说。严肃文学作品的销售量毕竟有限,而且当时没有保护版权的有效措施,盗版、拖欠甚至不付稿酬的现象屡见不鲜。像歌德这样以《少年维特的烦恼》一举成名的大作

家，二十多年间发表的作品不计其数，版税收入却微不足道，其日常开支主要是靠魏玛宫廷的俸禄，经济状况好转那是晚年的事了。蒂克走自由创作一途，风险之大，他本人自然知道，但他决计凭自己的才华和勤奋在社会上立足。蒂克选择的是一种颇为现代的生存方式，不仰人鼻息，为自己留有审视社会的距离和写作的自由空间。但自由的代价却是漂浮不定和无时不在的危机感。此外，由于出书不得不顾及赢利，他的写作或多或少得迎合一般读者的趣味和胃口。为了生计，他长年疲于奔波，萍踪不定，免不了求助于一些贵族朋友。快到晚年生活才安定下来，先是担任德累斯顿宫廷剧院顾问，后来又在柏林得到普鲁士宫廷的一份俸银，任国王专职侍读和戏剧顾问。他以八十高龄去世，作为德国文学一代宗师极尽哀荣。作家黑贝尔(Friedrich Hebbel)在悼念他的文章中把他称为“浪漫文学之王”。

蒂克的一生，可谓著作等身。他的多产，固然基于其才情和创作激情，但同时也是迫于生计的压力。急章草就、限期交稿的商业化写作无法保证作品的艺术性。他驾驭语言的能力、娴熟的修辞技巧、敏捷的诗才很大程度上得益于年轻时练笔发挥的机会，但他恃才纵情、片面求量的写作习惯每使他成年后的作品缺乏含蓄和力度，往往流于肤浅油滑。蒂克对各种体裁都得心应手，尤其是他的童话为浪漫文学开辟了一个新的天地。蒂克不仅从事创作和翻译，他还是一位勤奋的编者，瓦肯罗德、诺瓦利斯、克莱斯特等人的遗稿都是由他整理出版的。用今人的眼光看蒂克的著作，其文学史价值远大于其美学价值。现在，他的大多数作品已少有人问津，在文学史上占有重要地位的是小说《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》以及《金发的埃克贝特》等艺术童话。

1.《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》

《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》(Franz Sternbalds Wanderungen, 1798)在某种意义上可以看做《一个热爱艺术的修士的内心倾吐》(简称《倾吐》)的续篇，本由瓦肯罗德与蒂克二人共同构思，拟各写一半，然后合并。但瓦肯罗德一病不起，计划中的浪漫文学式的“协同诗”(Sympoesie)最后只得由蒂克一人完成。这部小说与《倾吐》的关联十分明显：主题相同(同为艺术家小说)，时代背景(中世纪/文艺复兴)和主要地点(纽伦堡/罗马)相同，连小说中有的人物也相同：《倾吐》中那位旅居罗

马、写信给纽伦堡友人的年轻画家就是斯坦恩巴尔德。

《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》是浪漫文学的第一部艺术家小说(Künstlerroman)。它常被认为是成长小说(Bildungsroman),但与成长小说的经典之作——歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》明显不同:主人公斯坦恩巴尔德并没有在漫游中接触社会、了解社会,或者为了适应和融入社会从而放弃自己喜爱的艺术;相反,他通过探究自己的内心世界进一步认识自我,走向艺术的成熟。斯坦恩巴尔德的游历是向"内"的,不是向"外"的。他不是以外部经验来充实自己,而是以所见所闻为机缘激活内心的艺术才情,意识到自己记忆中或潜意识里的某些关联,从而确立自己的艺术使命。

小说的情节是单线条的,极为简单。画家丢勒的学生斯坦恩巴尔德离开纽伦堡到尼德兰和意大利进行艺术深造。他在长途漫游之初顺路回家看看,病危的父亲告诉他,自己并非其生父,但没等讲清楚事情的原委就去世了。有了这一变故,斯坦恩巴尔德的漫游不仅意味着为自己的画家生涯作准备,同时也是要回到过去,解开自己的身世之谜。

斯坦恩巴尔德的漫游计划是先取道莱顿, 向画家、铜版画家卢卡斯·凡·莱顿(Lukas van Leyden)请教,然后折到意大利,师从拉斐尔等大师学艺(途中得到拉斐尔的死讯),最后从罗马直接返回纽伦堡。他的漫游正好兜了一个大圈子, 把当时欧洲最重要的几个绘画艺术中心串连了起来。漫游的终点也是它的起点,两者叠合的圈子象征一种艺术上的圆满完成。按作者的构思,小说应以主人公斯坦恩巴尔德回到纽伦堡,偕同当年与他一道学画的同学塞巴斯提安, 在他们刚刚去世的恩师丢勒墓前致哀结束。小说里,代表着两种不同绘画风格的大师拉斐尔和丢勒(一明一暗、一飘逸一凝重、一重感性一重道德、一重理想一重现实)相继去世,领悟了两个画派艺术真谛的后起之秀斯坦恩巴尔德,既有北方人的深沉严肃,又学到了南方人的热情奔放。他的身上体现着一种正题反题的调和与统一。作者借两位大师去世的史实,点明小说情节的时间,是有深意的。推算下来,斯坦恩巴尔德从意大利回国恰好是以罗马陷落为标志的文艺复兴时代的终结。他学到了意大利绘画的真髓,把意大利文艺复兴的精神带回了纽伦堡。这时候,原为欧洲艺术中心的罗马却已是一片废墟。小说把斯坦恩巴尔德的漫游安排在这一艺术史上的

转折时期，似乎在暗示他负有一种延续艺术薪火、重建被暴力摧毁的艺术世界的历史使命，从中流露出作者对德意志艺术的高度期许。

斯坦恩巴尔德的漫游是走向艺术之路。走向艺术并不意味着改变自己，而是回归自我，找到“我是谁”的答案。在作者看来，真正的人生就是艺术，所以艺术毋需外求，找到真正的自我就等于找到了艺术。小说开篇主人公离开纽伦堡时，曾向他的朋友保证说，不管世事如何演进，他自己绝不会变，将会永葆童心。蒂克死后发表的《斯坦恩巴尔德续篇片断》(Fragment einer Fortsetzung des Sternbald)中讲到，主人公在漫游的目的地罗马找到自己的情人时，感慨地说：“我又变成了孩子，重新得到以前拥有过的一切——这些再不会丢失了。”变成孩子，意味着克服了成年人冰冷的理智和功利思想，重新投入作为整体的宇宙的怀抱，与自然融为一体，无所谓消逝，也无所谓永恒。这里的回归自我不同于歌德笔下的迈斯特为自己设限，在限制中区分人我，确立自我，而更多的是要冲破个人束缚，放纵自我的想像与感情，在追求无限和无限追求中实现自我。可是，要回到自我本身，先得远行。自我意识首先表现在对远方的渴望(Fernweh)上。当斯坦恩巴尔德的母亲(实为养母)求他待在农家田园过安稳日子，不要远走他乡时，他不肯答应，说远方的声音在召唤他，候鸟是远方来的信使，云在催他上路，他无法年纪轻轻厮守着田园过日子，整天扎篱笆、种萝卜。后来他在安特卫普邂逅一位姑娘，她父亲是个富商兼艺术品收藏家，希望他留下来和他女儿成亲，安心画画，不用再为生计发愁。他一口拒绝。他渴望幸福，但不能接受规定好的、定型的生活，不能接受限制。他要继续走向不确定的远方。

随着旅行的进展，对途中现实的描写越来越少，漫游趋于抽象，到了后来几乎是漫无目的地游走，纯粹为旅行而旅行。这样一来，小说情节越见松散，仿佛溪流逐渐消失在枯水季节干涸的河床上。事实上，斯坦恩巴尔德后来只和爱好艺术的旅伴整日观看风景、谈论艺术、寻访隐士、讲听故事、吟诗唱歌。漫游前后由实到虚的变化，恰与斯坦恩巴尔德由现实走向艺术之路互相映衬。

有趣的是，在了无计划、随兴所之的漫游中，斯坦恩巴尔德轻而易举地获悉了他的身世，并找到了爱。与他同行的一个旅伴竟是他的亲哥哥，而他帮人捎信要递交的人正是他梦寐以求的情人。小说中爱情的母

题和艺术的实现交织在一起,漫游是穿梭其间的线。出游之初,斯坦恩巴尔德在故乡的树林里漫步,忆起六岁时的一次奇遇:当时他正在林中采花,一对母女坐着马车路过这里,女孩向他讨花,他悉数给了她;金发女孩微笑着凝视他,这时响起的嘹亮的号角声,唤醒了童蒙未开的他潜藏的艺术天性。回忆这段往事之后没几天,斯坦恩巴尔德给故乡教堂的祭坛画好了一幅油画,正当沉浸在成功的喜悦中时,教堂门口驶来一辆马车。突然车轮掉了,眼看着车要翻,斯坦恩巴尔德飞跑过去扶住马车,救了车里的一位漂亮的金发女郎。车夫修车的当儿,他陪女子观看了他的油画。女郎走后,他在草丛中发现了一个钱包。打开一看,里面有一束干花,小纸条上写着,此乃六岁时旅途中一位陌生男孩所赠。女郎玛丽是斯坦恩巴尔德的缪斯。爱与艺术原是相通的,其本质都是美;对爱的渴慕和对艺术的追求是一回事。如果说斯坦恩巴尔德孩提时代第一次见到玛丽是接受美的洗礼、艺术的启蒙,那么,这次相逢则表示他艺术上已初有成就。他和玛丽相遇而不相识,是他尚未达到艺术至境,他的所爱只能出现在回忆或朦胧的憧憬之中。等到斯坦恩巴尔德到了艺术之都罗马与玛丽再度重逢时,他已经成为深谙艺术三昧的成熟的画家了。

小说写到与玛丽重逢便戛然而止。原计划的第三部没有写下去,只留下一些片断。蒂克晚年称,他后来再也找不到以前的那种创作心境,只好怅然作罢。这是主观原因。小说之所以未完,可能也有其客观原因:按照浪漫文学的美学观,对艺术和爱的追求都是无限的。因而,最高的艺术和爱情是永远无法实现的,至善的美和圆满的爱情会不可避免地落入有限的窠臼。

《弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游》出版后,文学界褒贬不一、毁誉参半。弗·施莱格尔认为它是塞万提斯以后首屈一指的浪漫文学小说,艺术成就远高于歌德的《迈斯特》。但在浪漫文学作家群里,也有人对它不满意。比如卡洛琳娜·施莱格尔(Caroline Schlegel)就批评它浮泛空洞,令她阅读时打瞌睡。对注重形式完美的古典主义作家歌德来说,小说结构松散、布局随意、情节拖沓不完整、无节制的感情宣泄,凡此种种都是无法接受的。他把这部小说和瓦肯罗德的《倾吐》视为这种倾向的代表,称之为“修士式的、斯坦恩巴尔德式的怪胎”(das klosterbrudrisirende

sternbaldisirende Unwesen)。但恰恰就是这对“怪胎”对浪漫文学起了开山劈路的作用，而且还给了当时青年一代画家极大的启示和灵感。

2. “艺术童话”

童话是浪漫文学作家特别钟情的体裁，在他们的创作中占有关键位置。童话地位的提升有多方面的原因。首先，浪漫文学作家认为：儿童纯洁无邪、本性未泯，没有受到功利思想和工具理性的熏染或扭曲，体现着人与自然原始的和谐，因为儿童既是历史的起点，也应该是历史的终点。用诺瓦利斯的话来说就是，“儿童所在，黄金时代”。所以原本写儿童、为儿童写的童话故事，便有了普遍的理想色彩，其重要性和历史意义自不待言。其次，浪漫文学作家鄙视模仿，崇尚想像，而童话世界恰好为他们自由发挥想像力提供了最广阔的空间。另外，随着民间流传的童话故事被当做民族记忆或集体无意识的文学表现加以挖掘整理，浪漫文学作家发现了童话意象和童话情节的艺术力量。启蒙运动兴起时，有人曾以理性的名义要把他们认为是迷信的妖魔鬼怪全部逐出文学领地。但到了浪漫文学时代，童话已经蔚为大观，甚至成了“诗的典范”，如诺瓦利斯就曾提出“小说应逐步向童话过渡”的口号。童话由受贬抑到受尊崇，固然与维兰德(Christoph Martin Wieland)等人大力收集传播不无关系，歌德 1795 年发表的《童话》也起了推动作用，但决定性的启示和影响却是来自蒂克的“艺术童话” (Kunstmärchen)。

所谓“艺术童话”，有别于民间流传的童话：一是出自作家之手，二是其素材与内容不仅仅囿于惩恶扬善的思维套路，不以道德化亦即简约化的情节为教化服务，而是打破与现实的界限，纳入生活中的多维性和不确定性，增加歧义和暧昧。这样，童话被陌生化，其情节结构被心理化，内容随之也被深化。作为富有寓意和象征的新的体裁，“艺术童话”成了揭示现代人充满矛盾的内心世界理想的表达手段。尤其是作品借助超自然力量形成的诡谲森怖的氛围，能强烈作用于读者感情，引起震颤与惊悚，使人在不可捉摸的神秘力量前意识到理智的局限。这与古希腊悲剧的“净化”(Kartarsis)有异曲同工之妙。1797 年，蒂克《金发的埃克贝特》问世，标志着浪漫文学“艺术童话”的滥觞。其后，诺瓦利斯、勃伦塔诺、霍夫曼、沙米索、豪夫等人均有“艺术童话”问世。

《金发的埃克贝特》(Der blonde Eckbert)讲的是：埃克贝特的妻子贝

尔塔小时候不会做家务，耽于幻想，不时受到父亲责罚。八岁那年，她离家出逃，到了人迹罕至的险恶山林。一位佝偻的老太婆把她带到自己的小屋，收留了她。老太婆独居山林，只有一狗一鸟为伴。鸟是只奇鸟，下的蛋是珍珠宝石，并翻来覆去唱一支《山林孤寂》(Waldeinsamkeit)的歌，赞美快乐的、与世无争的隐居生活。老太婆外貌古怪，待她如亲人，教她纺线读书，还让她管家。贝尔塔远离人烟，过起了安逸幸福的日子。长到十四岁，她理智甫备，情窦初开，未免向往起外面尘世间的生活，梦想着找一位英俊骑士结婚。一天，她乘老太婆不在家，盗走奇鸟和珍珠，偷偷下了山。离开了与世隔绝的山林，奇鸟突然不停地唱起怀念“山林孤寂”的歌来。贝尔塔受不了，就把它活活给扼死了。后来，贝尔塔终于如愿以偿与骑士埃克贝特结了婚，变卖了珍宝，安安静静生活在哈尔茨山的一座小城堡里。

小说用倒叙手法从贝尔塔某天向埃克贝特的朋友瓦尔特讲述自己这些离奇的经历开始。不可思议的是，客人听完故事，冷不防说出贝尔塔一直想不起来的老太婆那条狗的名字。她极度惶恐，从此卧病不起。埃克贝特为了消除妻子的疑虑和心理负担，杀死了瓦尔特。可他行凶后回家，发现妻子也死了。埃克贝特越发惴惴不安，一方面因杀害朋友而负疚，同时又隐隐感到一种无名的不祥。他想方设法摆脱这些事对他的折磨，与人交游并离家出走，但新结识的骑士胡戈和路遇的农夫，细看之下，越来越像他杀死的朋友。他逃到了深山，正巧遇上了那位佝偻的老太婆。老太婆向他讨要奇鸟和珍珠，并告诉他，瓦尔特和胡戈就是她本人，而他妻子贝尔塔原是他的胞妹。听了这些，埃克贝特立地发疯死去。这时，奇鸟出现了，又唱起它的歌来。

“山林孤寂”是这篇童话的核心。这一当时颇有争议的生造的词后来成了浪漫文学理想的代名词。“山林孤寂”象征人与自然未分离的原始境界，仿佛《圣经》里的乐园，自给自足，没有冲突与矛盾。奇鸟代表着表达这种理想的艺术：鸟蛋只能观赏，本无实用价值。可是，当贝尔塔意识到这些珍宝在世俗生活中的价值时，也就是说，当她启动有功利心的理智来筹划盘算时，就破坏了乐园里的原始和谐。贝尔塔偷偷下山相当于失乐园。虽然下山后她找到了梦想的骑士，而偷来的珍宝又使她过上了衣食无忧的日子。然而她失去了内心的宁静，摆脱不掉盗宝杀鸟的内

疚。当她把深藏的秘密告诉友人后，并没有换来预期的轻松，相反，友人似乎不经意地流露出的知情，使她惊骇而死。这一悲剧结局说到底是她选择下山的必然后果。悲剧所揭示的乃是理智的局限：贝尔塔认识到珍宝有用之用，却理解不到无用之用。她得到宝物实质是失去宝物。她有了如意郎君却犯下了乱伦之罪。埃克贝特把妻子抑郁致病归罪于旁人而不惮行凶，更是错上加错，理应受到惩罚。

（三）施莱格尔兄弟

奥古斯特·威廉·施莱格尔（August Wilhelm Schlegel, 1767—1845）和弗里德里希·施莱格尔（Friedrich Schlegel, 1772—1829）兄弟俩出身于汉诺威的新教家庭。施莱格尔氏在当时"有文化修养的市民阶层"中可以称做"望族"，出过众多有影响的学者、诗人、牧师和官员。施氏兄弟的父亲是高级神职人员，对文学有相当造诣，曾与名诗人交游。他们的伯父约翰·埃利亚斯·施莱格尔（Johann Elias Schlegel）是被誉为莱辛之前德国最有才华的批评家、最伟大的剧作家。施氏兄弟对自己的身世不无自豪。一次，弟弟夸奖哥哥的新作时说，"你是最施莱格尔的一员"，将家族的姓氏用古希腊文法拼写成最高级。在他们兄弟看来，他们家族代表着一种文化意识和新教精神。他们的博学和强烈的文化责任感与其家世和生长环境的熏染不无关系。弗·施莱格尔皈依天主教前写了一篇《论新教徒的性格》，把新教精神归结为讲学的自由、独立思考的勇气和追求真理的激情。这些在某种程度上可以视为他的精神，他改变信仰后也并未完全丢失。但他哥哥奥·施莱格尔至死没有原谅弟弟改信天主教，一个重要原因就是，他认为弟弟最后放弃了他们一直引以为自豪的父辈留给他们的精神遗产。

"施莱格尔兄弟"不仅常被同时代人视为一体，后世的文学史家也往往不分彼此地把他们看做浪漫文学共同的发起人和精神领袖。其实，兄弟两人从秉性爱好到思想和写作风格均不相同。奥古斯特从小就表现出施莱格尔家族的优秀特征：聪颖好学，博闻强记，对文学尤其有独到而精湛的理解。他的雄辩和语言天赋在中学时代就为人称道。中学毕业，他按照父亲的意愿在格廷根大学注册学习神学和哲学。因他的兴趣在人文科学，不久便放弃了神学，把主要精力投入文学和古代语言。求学期间，他已写了不少论文，并着手翻译但丁和莎士比亚的作品。他和

诗人毕尔格(Gottfried August Bürger)合译的《仲夏夜之梦》,信达兼顾,文采斐然,堪称莎剧德译的经典之作,为他日后翻译莎剧打下了坚实的基础。他研究席勒、但丁的文章已初具学术规模,显示出日后作为文学批评家的潜力。他的论文《荷马史诗中的地理》还获得了学术奖。在格廷根,他常与当时有名的学者作家交游,毕尔格对他青眼有加,称他为“诗的儿子”、“年轻的鹰”。大学毕业后,奥·施莱格尔先在阿姆斯特丹当家庭教师,同时给德国不同的杂志撰稿。1796 年,他与卡洛琳娜·波默(Carolina Böhmer, 婚后为卡洛琳娜·施莱格尔)结婚,并移居耶拿,参加席勒《季节女神》以及《文学汇报》的编辑工作,不久,他被聘为耶拿大学文学教授。在耶拿他找到了施展自己文学才华的理想场所。

相比之下,他弟弟弗里德里希走向文学之路就显得不那么顺畅。弗·施莱格尔一直是个难以调教的“问题孩子”,性格内向,沉郁而偏执。他耽于冥想,却苦于找不到自我发挥的正当途径,因而表现得孤傲而放荡不羁。他不仅没有像哥哥那样很早就表现出出众的才华,而且连普通人起码的生活自理能力都不具备。他没有节制、随意借钱乱花的习惯尤使他父母头疼不已。父母一度把他交给亲戚教养,但没什么用。在学校他成绩平平,以致一向重视子女教育的父亲认定他不适合读大学,中学没毕业,就把他送到远方一家银行当学徒,让他好好学习如何理财,日后好走经商一途。这一极端疗法也未奏效,没过多久,他便跑了回来。家里人正不知如何是好时,他从哥哥奥古斯特那里得到启示,决定补学中学课程,然后上大学。从这一刻起,这个十六岁的少年激发出惊人的学习热情,如饥似渴地扑向欧洲文化的经典宝藏,以“渴慕无限”的态度从驳杂的书籍中汲取着思想养分。他发愤研习古希腊语和古希腊哲学、文学,他在古典文化领域广博而精深的知识为日后成为开一代风气的批评家奠定了坚实的基础。1790 年,弗·施莱格尔尾随其兄就读于格廷根大学,后来转学到莱比锡大学。他主修的专业是法律,但兴趣广泛,旁骛甚多,从数学、医学到历史、哲学,无所不窥,当然他钻研的重点还是在文学。最后他中断法律学业,全身心投入学术和文学创作。他辗转德累斯顿、耶拿、柏林等地,结识了许多志同道合的文友。《雅典娜神殿》创刊后,他携哲学家门德尔松的女儿,他后来的妻子多罗苔亚·怀特(Dorothea Veit)到耶拿投奔他哥哥奥古斯特。

当时的耶拿是德国文化重镇，聚集着诺瓦利斯、蒂克、费希特、谢林等一批浪漫文学作家和思想家。施莱格尔兄弟是这个圈子的中坚分子。身为批评家他们处于沟通、融合哲学与诗的中介位置，他们的《雅典娜神殿》是当时惟一的浪漫文学阵地，而奥·施莱格尔的家在机智风趣的美女作家卡洛琳娜·施莱格尔主持下，成了浪漫文学大本营。施莱格尔兄弟同为新发起的“文学革命”的领军人物，被外界看做浪漫文学运动“双星子”。如同他们的性格与经历大相径庭一样，作为所谓“耶拿浪漫文学”的灵魂，他们也并非同声同调，而更多是相辅相成。弗·施莱格尔给友人的信中就曾写道，他和乃兄的关系是为了共同目标的“对峙”。

从专业训练和研究取向来看，奥·施莱格尔主要是语言学家和文学史家，也就是说，他更多是一位学者而不是思想家，其思想框架基本上是建立在当时现成的理论体系上的。他的语言理论得益于对赫尔德与威廉·洪堡的研究，文学史观接受了赫尔德的影响，精神自由、艺术自足的理念明显依循康德、费希特和席勒的思路，典型的浪漫文学的命题，如自然与精神同一、思与诗交汇、神话与文学契合，主要源于谢林，而对“无限”、“反讽” 等新的美学观念的思考则明显受到弟弟弗里德里希的启发。奥·施莱格尔并没有为浪漫文学提供新的思想体系，然而，他在系统消化吸收 18 和 19 世纪之交丰硕的思想成果的基础上，把相对抽象的浪漫文学美学原则融解在评论文本的话语之中。奥·施莱格尔立论谨严，论证缜密，文字准确通畅，使原本阳春白雪式的浪漫文学玄思进入大众意识，为浪漫文学的兴盛和传播立下了汗马功劳。作为翻译家和编者，奥·施莱格尔对浪漫文学运动也功不可没。他划时代的莎剧翻译，大有使莎士比亚“再生”之功，在德语世界提供了能与古典主义尊崇的荷马和索福克勒斯相匹敌的“现代艺术”范本。他在柏林和维也纳所作的《关于美文学和艺术的讲演》、《关于戏剧艺术和文学的讲演》影响很大，后者还译成多种文字，在欧洲许多国家引起了浪漫文学的酝酿发酵。诸如意大利的曼佐尼 (Alessandro Manzoni)、丹麦的克尔恺郭尔(Søren Kierkegaard)、俄国的普希金(Alexander Puschkin)都在他的作品中获取启示和灵感。英国的柯尔律治(Samuel Coleridge)对他的思想采取一股脑儿的拿来主义，以致招来剽窃之嫌。他在法国影响最大。他常年陪伴斯塔尔夫人，她写的《论德国》(De l'Allemangne)催发了法国浪漫文学的

诞生，书里对德国新文学版图的视角和评论都可以看到他的影子。他自己还用法文写作，直接面向法国读者。他对文学和戏剧理论的比较研究在现代文艺批评史上有着深远的意义。

奥·施莱格尔作为批评家的一个重要特点是，不停留在理论的层面作纯学理的演绎和推理，而是把理论和历史联系起来，他甚至认为，理论、历史、批评三者不能单独存在，只能并存于彼此的关联和相互作用中。艺术理论需要艺术直观，艺术直观呈现在作品中，造就的作品是历史的。以批评的眼光审视文学和艺术史中的现象，不是别的，乃是把作品置于最高理念的背景下，考察它与理念的关系和差距。虽说历史告诉我们已达到的是什么，理论告诉我们应达到的是什么，但这并不意味着理论高于历史。理论家必须具备丰富的历史知识和对历史关联的高度敏感，否则就只能建造与艺术无涉的空中楼阁。理论和历史着眼点及取向各各不同。历史基于艺术家个人的创造，是人类精神在时间中的变化过程，理论则是从最抽象的普遍理念出发，逐渐向经验中的艺术现象演进。前者是从个别到一般，后者是从抽象到特殊。历史永无止境，个别最终达不到一般的彼岸；理论具有天然的概括性，无法纳入特殊的现象。要沟通个别和一般，理论和历史之间就得依靠批评这一环节。一方面批评阐释历史中的作品和作品的历史，另一方面理论也对创作产生影响。

事实上，奥·施莱格尔的批评长于阐释已在的作品。他写了大量分析、诠释欧洲经典文学的论文，也密切关注并引导文学界的新动向。他刚出道短短几年间，就给《文学汇报》写了三百多篇书评。奥·施莱格尔的批评试图缩短和弥合读者和作品的距离，帮助读者发现作品，进入作品。这样的批评不同于冷冰冰的评头论足，他在描述文学接受时，常常用“内心感知”、“沉潜而入”、“谛听”或“做梦般地进入”等词语。对他来说，感受作品需要热情和灵魂的投入，而批评的任务就是要点燃读者对艺术的激情。海涅曾把奥·施莱格尔描绘成一个爱虚荣的干瘪老头的形象，这与现实中雄辩而多产、以机趣和有感染力的语言打动过一代人的批评家有相当大的距离。诚然，奥·施莱格尔在晚年创造力衰退，但综观他著述丰富的一生，他对欧洲浪漫文学运动的作用和影响可以说是无法替代的。他以广博的语言知识、深厚的艺术学养、史学家纵深的眼光和严谨的方法拓宽了批评的视野，提升了批评的高度。他不仅开了比较

文学的先河，也为具有坚实理论基础和科学论证方法的文学批评奠定了基础。文学史家把他和他弟弟并称为“现代文学批评之父”。

跟弟弟相比，奥·施莱格尔的个性较为平和，易与人交往，写文章温文平顺，博采众长，语言极有分寸感，是聚集同仁、综合群议的整理型学者；若说到以原创性思想宣告并推动“美学革命”，则非弗·施莱格尔莫属。他实际上是浪漫文学运动真正的发起人和理论家。就个性而言，他也更能充任这一角色。他为人为文都锋芒毕露。是他率直好斗的性格破坏了他哥哥与古典文学阵营良好的关系，使得席勒中止和奥·施莱格尔共同编撰《季节女神》杂志。但他不随众，有魄力，乐于接受挑战，在浪漫文学草创期，是个不可或缺的关键人物。弗·施莱格尔思想敏捷而犀利，想像力丰富，行文如万斛泉涌，喷发而出，仿佛他的思想也像他本人那样焦躁不宁，急于一吐为快，往往不等找到合适的形式便四处迸溅。

作为批评家，施莱格尔兄弟都强调批评的双重作用：一是解释已完成的作品，二是催生新的作品；前者是帮助读者，后者是帮助作者。奥古斯特的批评实践基本上倾向于前者，总的来说是属于伴随、记录、评介、阐发性的。弗里德里希批评的旨趣则在后者：他不满足于评论介绍作品，而是致力于美学观念上的根本变革。奥古斯特重视文本，重视读者，故而内容力求翔实，形式力求完整，讲究条理和推导，尽量做到深入浅出；弗里德里希面向作者，因而常常随兴发挥，少铺展，多启示，意在激活想像，诱发创造力。他的批评，他自比为播撒“艺术种子”(Kunstkeim)，以期他日开奇葩，结珍果。

弗·施莱格尔把批评理解为艺术“助产婆”的观念，在艺术批评史上有着划时代的意义。批评历来被视为依附于作品的诠释性文字，是后出的，第二义的，弗·施莱格尔则认为，批评与创作是同时出现的，甚至比创作还要早，至少在德国是这样。就这个意义而言，“批评是诗学之母”(Die Kritik ist die Mutter der Poetik)。批评不应仅是解释评论艺术的工具，而是要为未来的艺术提供理论依据。这样一来，批评与作品的关系就彻底颠倒了过来。如同康德把批判定义为用知性进行思维与认识的前提一样，弗·施莱格尔把批评看做用想像力从事艺术创造的条件。在他看来，批评同样是先验的，具有规范性抑或“立法”性，它是先于艺术作品的反思，给予创作以指导和启发。在批评的反思中，思者和所思、主

观和客观分化为二,随着反思的深入,先前分化过一次的主观又分裂为主观与客观。分而又分,直至无穷,最后主观成分越来越少,庶几接近无我之境的绝对客观,或者说艺术的极值。这种批评的反思和谢林的自我直观的幂次化颇为相似,只不过反思的媒介是艺术而已。瓦尔特·本雅明将弗·施莱格尔"无我的反思"称做"艺术绝对物中的反思"。弗·施莱格尔的艺术理念和赫尔德不同,他不认为艺术是"我手写我心"式的直接表达和抒发,因为艺术有别于自然生长的花草,是有意识的创造,需要反思的催化,而批评作为"诗的逻辑"就是为作者指明方向。

当然,弗·施莱格尔的文学批评大部分也涉及具体的文学作品。不过,他并非从某一美学理论出发,对作品下判断,而试图揭示作品的内在个性,以"生成的解释"(genetisches Erklären)追根溯源,探寻隐藏在文本肌理中的意义关联。传统的评论更多是空间意义上的,满足于指出文本成分的特点和属性,弗·施莱格尔的批评则强调时间性,将艺术作品的特征视为精神活动过程中的瞬息呈现。这里,他显然受到费希特以"变"来解释精神现象的启示,认为艺术作品是"不息的洪流"中某一截面的静止形式,是"迹",而不是所以为"迹"。面对作品的"迹",弗·施莱格尔的批评是建立在"彻底的理解"之上的"性格刻画"。所谓"彻底理解",就是不仅要求细致入微地体察、把握作者的全部思想,而且还要能够重构,他甚至宣称,"批评意味着比作者本人还理解作者"。这样的理解是以"诗的逻辑"把理解对象时间化。不管作者作品还是时代,理解与否取决于能否重构其思想的发展过程和内在结构。做到了这一点,就实现了"性格刻画"。他把这些归结为批评的"内在本质"和"任务"。

弗·施莱格尔的批评论文,细究起来,都是围绕这一任务的。他的《论希腊诗研究》(Über das Studium der griechischen Poesie)不是悲悼逝去的经典文学时代,也不像席勒那样从理论上把文学分成截然不同的类型,而是试图宏观把握整个精神世界,从历史精神来解释诗的精神,尤其是同代和未来的诗的精神。他以古希腊文学为参照,为即将来临的"新的艺术时代"(neue Kunst-Periode)提供辩护词和理论根据。他在《论歌德的迈斯特》(Über Goehtes Meister)中示范性地把批评的重心从传统书评的"下评语"转移到阐释学意义上的"理解"。理解是以具体的感性印象为前提的,但又必须能超越个别,综观并构建整体。他对歌德小说

的批评，重点不在发现什么，指出什么，而是让小说本身在批评家观照的镜子中呈现出不为读者所知的美与完善。本雅明认为这样的批评"与其说是对作品的评价，毋宁说是完成作品的方法"。如此一来，批评介入了创作，读者成了第二个作者。这种创作与理论合一、艺术与学术合一的实践已开了20世纪接受美学的先河。

弗·施莱格尔一生中最有创造力、也最有影响的时期是创办《雅典娜神殿》杂志的前后几年。后来他还陆续办过《欧罗巴》(Europa, 1803—1805)、《德意志万象》(Deutsches Museum, 1812—1813)、《协和女神》(Concordia, 1820—1823)等杂志，但影响与前者不可同日而语。1801年他离开耶拿后，先后活动于德累斯顿、巴黎、科隆等地，在科隆开设过一系列历史与哲学的讲座。他的《论印度人的语言和智慧》(Über Sprache und Weisheit der Inder, 1808)，为德国印度学研究奠定了基础。1807年他和妻子多罗苔亚改信天主教，1809年起两人定居维也纳。弗·施莱格尔后来思想趋向保守，供职于奥地利王室，一度当过外交官，参加过法兰克福邦联议会。他的政治观点虽然与梅特涅的政治观点不尽相同，但作为王室官员，少不了为当时奥地利的复辟政策进行辩护和宣传。弗·施莱格尔晚年也著述不断，兴趣主要在学术方面，出版的著作有讲演稿《古今文学史》(Geschichte der alten und neuen Literatur, 1814)、《生活哲学》(Philosophie des Lebens, 1828)、《历史哲学》(Philosophie der Geschichte, 1828)等。

1.《雅典娜神殿》

《雅典娜神殿》(Athenäum)杂志1798年问世，标志着浪漫文学作为文学流派和美学纲领的正式建立。它由施莱格尔兄弟共同策划编辑，聚集了一批有着相同或相近文学理念的青年作者。杂志以鲜明的办刊宗旨、特有的形式向世人宣示了一种新的美学原则。因出版技术等原因，杂志只出了三年共六期，但无疑是当时最重要的文学刊物，在德国文学史上意义深远。

创办刊物的缘起与施莱格尔兄弟先前跟人合编杂志的不愉快经历有关。1797年弗·施莱格尔辞掉两份杂志的编辑工作后，写信给哥哥建议两人合办一份杂志，希望经营五到十年之后，一跃而成为"德国批评界的独裁"。实际上，不到三年工夫，兄弟两人已稳稳占据了批评霸主的

地位。奥·施莱格尔原本打算办一份类似《文学汇报》的书评性杂志，以推荐介绍作品为主，但弟弟坚持要把杂志办成宣扬文学理念的阵地。他十分在乎这件事，认为这有"无穷尽的好处"。按他的设想，兄弟两人不仅是编者，也应是作者，而且不分彼此，把刊物办成他们共同的"著作"，体现两人最密切的精神的共同体。这样，有血缘关系的兄弟在思想上也要"结为兄弟"，让各自的个性自由凝聚在两人认同的共同精神之中。新刊物应是实现兄弟俩"大我"的理想媒介。弗·施莱格尔生造了"协同哲学"(Symphilosophie)一词来形容他预期的兄弟之间的精神上的合作。

新刊物应如何命名，也有过一阵子讨论。圈内的朋友们提出了五六种方案。弗·施莱格尔建议叫《大力神》，其用意很明显，是要把杂志塑造成所向无敌的英雄形象，由它来完成超常的大业绩。快人快语、口无遮拦的他脑海里想必浮现着那位挥舞大棒击杀凶兽的赫拉克勒斯的形象。最后采用的是奥·施莱格尔的提议。在当时崇尚古希腊文化的德国，雅典是一个给人以美好遐想的地名，而雅典保护神的智慧和勇气正是一份具有前瞻性和挑战性的刊物应有的品牌，当然，雅典城邦的共和体制和爱好艺术的精神氛围也在不言之中。刊名定为《雅典娜神殿》，意味着刊登的文章是奉献给智慧女神的祭品，也是陈列在神殿、供大众观赏的艺术。这里可以看出施氏兄弟的古希腊情结。事实上，两人都是长年沉浸于古希腊文学的专家，弗·施莱格尔曾立志成为"希腊诗的温克尔曼"，他对古希腊文学的痴迷使他赢得了"希腊迷狂者"(Graekomane，席勒语)的名头。

《雅典娜神殿》刊登的作品多数为施氏兄弟所作，其余的为两人的妻子卡洛琳娜和多罗苔亚、同道好友施莱尔马赫、诺瓦利斯、许尔森(August Ludwig Hülsen)、布林克曼(Karl Gustav von Brinkmann)及本哈尔蒂夫妇(A. F. Bernhardi, Sophie Bernhardi-Tieck，蒂克的妹妹)所写。杂志对作品的形式和素材都没有一定的要求，内容是广义上的文史哲。弗·施莱格尔认为，作品涉及的面要尽量广泛，杂志要成为浪漫文学式的"百科全书"。他在《雅典娜神殿》一诗中写道，要抓住所有的知识之光，把它们聚在一起。纵观《雅典娜神殿》发表的文章，体裁有书评、论文、谈话、翻译、书信、诗歌、游记、思想片断等等，如果沿用光的隐喻，这众多的棱面真可谓流光溢彩，辉映成趣，但细检这些作品的旨趣，则能

发现一个焦点，那就是要呼吁、探索一种新的思想观念和文学形式。《雅典娜神殿》为浪漫文学建构了美学理论体系。有趣的是，这一体系的特征乃是反对和排斥一切体系。一般而言，每个完整的体系，向外是有界限的，向内是有秩序和条理的。而浪漫文学作家则认为，真正的诗是无所不包的“万象诗”(Universalpoesie)，诗学理论因而也是涵盖一切的，不可能自我设限；“万象诗”是有机的，故诗学的内在结构也不能是死的，必须彼此相通、息息相关。浪漫诗是灵动的，在不停的演进中，其理论也得随着时间的推移以及视角与关注点的改换而变化。总之，浪漫文学的体系是开放性的，未完成的，它拒绝局限和封闭，因而也否定完美。排斥体系的体系往往缺乏条理，没有亲疏远近之分，不免显得凌乱驳杂，但表面上无序的东西往往深处连在一起。之所以乱，就是因为一切与其他的一切都有关联。这一体系的多面和多维提供了与外部世界或其他作品建立多种联系的无限的可能，它的不完整正是其生命力所在。

最能体现浪漫文学开放性体系的体裁是片断(Fragment)，这是一种不讲究内容和形式完整的精巧的文体，一般是由一组围绕同一主题但各自独立的或短或长的灵感火花、观察或断想组成。《雅典娜神殿》众多体裁中的一个亮点就是片断，或者说，片断经由《雅典娜神殿》隆重推出后，成了德国文学乃至思想史上一个极重要的表达形式。片断的主要特征是不讲究铺垫和过渡，不重视因果和推导，以直接而简洁的方式讲出自己即兴的思想。对浪漫文学作者来说，在无限的宇宙中，所有的体系都只能是敞开的，而片断实际上就是敞开的体系的缩影。弗·施莱格尔曾写道，“再大的体系也只是片断”。《雅典娜神殿》的主要作者如奥·施莱格尔、诺瓦利斯、施莱尔马赫都曾刊有名为《片断》的作品，当然，数量最多也最重要的当属弗·施莱格尔的《片断集》(Fragmente，常被称为《〈雅典娜神殿〉片断集》)和《断想集》(Ideen)。这些思想火花加上《论歌德的迈斯特》、《谈诗》(Gespräch über die Poesie)等文章，奠定了浪漫文学的美学理论基础，对浪漫文学的形成和发展起了关键的作用。

2. 弗·施莱格尔的诗学理论

在早期浪漫文学作家中，瓦肯罗德和蒂克的作品表现出浪漫诗学的理念，但两人都不是理论家；诺瓦利斯有相当深厚的哲学造诣，对文学理论颇有独到的见解，不过他的成就主要还是在文学创作方面。若论

理论家,则非施莱格尔兄弟莫属。奥·施莱格尔的兴趣从诗学转移到了文学史,真正为浪漫文学理论奠基的人是弗·施莱格尔。

弗·施莱格尔大张旗鼓地提出了"浪漫诗"这个概念,并在不同的著作中对它进行了阐述和论证。他在《片断集》第116条中写道:"浪漫诗是演进中的万象诗。它的使命是要把所有被割裂的诗的体裁重新统一起来,使诗与哲学、雄辩术有所关联。同时,它要也应当让韵文与散文、创造与批评、艺术诗与自然诗或混合,或交融,给诗注入生命与社交活力,赋予生活与社会以诗意,让机趣诗化,使艺术形式通过所有良好的教育材料得以充盈、通过幽默的震颤得到灵性……其他的诗体已发展完毕,现在可以全部肢解开来。而浪漫诗体尚在生成之中;确实,浪漫诗本质上是一直变化、永远不会臻于至境的。浪漫诗不能为理论所穷尽,只有充满神性的批评才敢去刻画它的理想。只有浪漫诗才是无限的,正如只有浪漫诗才是自由的,才承认它的第一法则:诗人意之所纵,容不得任何法则束缚自己。浪漫诗体是惟一高于诗体的诗体,几乎就是诗艺本身:因为在某种意义上,一切诗都是或者都应当是浪漫的。"

这段文字可以视为浪漫文学的总纲。浪漫诗要为处于支离破碎世界的现代人恢复失去的整体世界,要做到这一点,必须超越传统的诗学界限,内容上要纳入哲学,甚至纳入社会,在形式上要打破体裁之间的隔阂,成为无所不包的"绝对的诗"。纳入哲学意味着浪漫诗要具有哲学思辨能力。诗不仅要观察世界、表现世界,也应该反思诗人的观察和表现,简言之,反省自我。这样,诗就成了兼有主客、融通物我的精神机枢。费希特哲学试图把人不同的思维能力(如康德划分的纯粹理性、实践理性和判断力)统一在反思的活动中,从而把对世界的认识放在对自我的认识过程中,把哲学从静止的体系转向思维推演,即把哲学变成关于哲学的哲学。弗·施莱格尔仿照"先验哲学"提出了"先验诗"(Transzendentalpoesie)的概念,"先验诗"作为浪漫诗的理想"既是诗,也是诗的诗",它"乘着诗学反思的翅膀"翱翔在现实与理想、所表现者和表现者之间,也就是说,它既是世界的镜子,也是镜子的镜子,通过反思幂次的升级,让镜影翻倍增长,以至无穷。另外,浪漫诗要纳入社会,它不仅要表现社会,把众多社会现象加工为自己表现的内容,也要进入社会,影响社会,把社会诗意化。随着资本主义工业化的兴起,社会分工越来越

细，职业的“片面和局限”（施莱尔马赫语）导致了人的机器化。正如荷尔德林借许培利翁之口所批评的：“你看见工匠，却看不见人；看见思想家，却看不见人。”浪漫诗作为万象诗就是要找回被这一倾向所排斥、所遗弃的成分，融合被它所切割、所孤立的东西，要成为社会的整体性和有机结构的保障。同时，浪漫诗也是社交、友谊和爱等社会纽带的重要媒介。弗·施莱格尔在《片断集》中就憧憬“把众多个体融为一体”的艺术，他甚至宣称，一旦“协同哲学”和“协同诗”普及开来，一个“科学和艺术崭新的时代”就会来临。在浪漫文学作家中，创作中的合作相当普遍，如瓦肯罗德与蒂克、施莱格尔兄弟、格林兄弟，勃伦塔诺和阿尔尼姆、奥·施莱格尔夫妇之间的合作都是明显的例子。此外，浪漫文学作家对精神上的交流、感情上的沟通非常重视，这点表现在他们的沙龙文化和文学圈子的实践中，也表现在他们喜欢采用可以再现活语言的表达形式上，如书信、谈话、讲演等等。基于此，他们对雄辩术尤为关注。亚当·米勒在题为《雄辩术及其在德国的衰落十二讲》(Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland）系列讲演中作了专门的讨论，他演讲的基调虽是叹惋雄辩文化在现代社会的式微，却从侧面反映出浪漫文学作者对它的期许。总之，对他们来说，兼具哲学、雄辩术和广泛社会内容的广义的诗担负着凝聚社会的历史使命。从席勒美学共和国的乌托邦到后来哈贝马斯所说的“公共空间”(Öffentlichkeit)的形成，其间弗·施莱格尔的主张，即将诗社会化、将社会诗化的思想，无疑占有承上启下的特殊地位。

浪漫诗同样是要取消体裁的界限。对弗·施莱格尔来说，传统的文学体裁就像是有形的容器，所能表现的内容也只能是确定的，有限的。有形的体裁无法囊括无限的内容，如果浪漫诗把无边无际、没有穷尽的宇宙作为自己的表现对象，那么，载体的容器就必须相应地扩大。新的文学要把诗的崇高和美与散文的琐细庸常、把创造性的想像与批评性的理性、把精神活动与自然调和统一起来。这样的文学不应有具体形式。传统体裁的分类源于追求条理的理性，而理性建构的有序世界，虽然易于把握，但终究不外乎理性的自我投影，而不是真正的世界。在浪漫文学作家看来，世界是无限的混沌，无法以理性的范畴来规范，只有创造性的想像才能庶几近之，所以，打破题材阻隔、融会所有文学形式

的小说才是它的理想媒介。弗·施莱格尔将小说称为“浪漫文学的书”，道理就在这里。在他的理解中，小说是“混合诗”，是“集叙述、歌吟和其他形式于一身的混合”，其特点在于它“混乱的形式”、“美妙的迷乱”。浪漫文学作家的小说常常穿插一些诗歌、书信、论述、童话故事和其他短章。小说结构和情节一般较松散，不能保证作品的一致性。出于对完美形式有意无意的拒绝和排斥，许多作品都是不完整的残篇。

作为典型的“浪漫诗”，小说不完整的一个内在原因是时间性。因为小说的主旨既不是表现客观世界，也不是表达主观的自我感受和意识，它只是艺术创造活动的精神轨迹，是一个过程。浪漫文学无意模仿或复制自然，它旨在将外部世界浪漫化(romantisieren，原始意为“小说化”)，并在浪漫化过程中反思和理解自己的创造活动。它不满足于创造什么，而要反思如何创造，就像斯特恩(Lawrence Sterne)和让·保尔的幽默小说那样，把叙述本身变为叙述的内容。20世纪末风行一时的“元小说”理论，在浪漫文学时期已有深入的思考。文学不是模仿或单纯的表现，作为反思创造的过程，它是历时的，故而没有完美的最终形式。弗·施莱格尔把浪漫诗定义为“演进中的万象诗”，强调的就是它的动态。浪漫诗虽然没有完美的形式，但它在演进中可以吸收其他诗体的形式为我所用。固定的诗体是以自我设限区别于别的诗体，其完整是以片面为代价的。相比之下，演进中的浪漫文学诗更具优势，它没有定形，但不为形所囿，也无形不包，这样，无论内容上还是形式上它都称得上是“万象”。

一方面，浪漫诗所要表现的和它的表现都是无限的，另一方面，可以言说的又都是有限的，如何以有限表现无限，是浪漫文学诗学必须回答的问题。为此，弗·施莱格尔提出了“反讽”这个概念。这里说的反讽不同于传统修辞手法即以反话进行嘲讽，而是一种哲学意义上的辩证。弗·施莱格尔说：“哲学是反讽真正的家园。”在苏格拉底(Sokrates)那里反讽只是一种具体的对话策略，自己佯装不知，让对方和盘托出自认为对、实则是错的观点，一步一步引导对方顺着逻辑思路推下去，最后让他陷入矛盾，从而认清自己的谬见。弗·施莱格尔把反讽上升为普遍的思维方式。他的反讽是要让人感知“无条件者与有条件者不可调和的矛盾”。言辞是有条件的，言辞所要表现的却是无条件的，所以能指与所指之间有一道难以逾越的鸿沟。但这一矛盾只在体系化思维(System-

denken)背景前才会出现,如果没有这一背景,那么上述的矛盾便不复存在。反讽的功能就是要克服体系化思维。反讽是一种表达,但又与它所表达的保持着嘲讽的距离;它借助逻辑,又提示逻辑的局限,所以弗·施莱格尔说,反讽是一种"悖论的形式"。它的美学意义在于揭示世界的无限性及其片断化的呈现之间吊诡的反差。因为反讽能够清醒地意识"永恒的灵动性"和"无限充盈的混沌",所以它指向"局限性和无限理念之间表面上的矛盾"。反讽的意义不在于它有什么暗藏的玄机,而在于它代表着敏捷、试验性和怀疑精神。它是一种挑战,也是一种刺激,常以出人意表的逆向念头让人醒悟、引人深思,使人与其固有的观念产生距离,意识到自己本来的局限,从而放弃或者修正自己的看法。在这个意义上,反讽就是"自我创造与自我毁灭的反复交替"。毁灭的是自我的局限,创造的是扩展的自我。当人们意识到创造的自我也有局限时,又开始了下一轮自我毁灭。这样,反讽就可以"无穷尽地超越所有的局限",接近无限。就像费希特、谢林调和主客对立的"智力直观"那样,反讽以它"永恒的灵动性"打破局限,拓宽意识,以有限的可言说者向存在的无限性"演进"。

3.《路琴德》

《路琴德》(Lucinde)是弗·施莱格尔写的惟一一部小说,也是浪漫文学中最有争议的一部作品。小说的主题是爱情。小说中的一对情侣身上明显有着作者和他热恋中的情人多罗苔亚·怀特的影子。弗·施莱格尔1797年在柏林赫尔茨家的沙龙跟她相识时,她已是人妻,并育有一对男童[①]。但她的婚姻是由父亲包办的,自己和银行家丈夫怀特并无精神上的沟通,非常苦闷。她一见才华横溢的弗·施莱格尔,马上就被他泉涌般的机智和鄙视世俗的诗人气质深深吸引住了。弗·施莱格尔第一次见到她时,也掩饰不住内心的震动,连旁观者都察觉到了。多罗苔亚算不上是美女,但她生于书香门第,受过良好的教育,身上有着一种内在的精神魅力和我行我素的刚强性格。她坠入爱河,不惜冒天下之大不韪,离家出走,与比她年轻八岁的弗·施莱格尔同居(小说出版多年后,他们才正式结婚),因而招来不少非议。两人的恋爱史和社会对此的强烈反应为小说《路琴德》提供了素材。作者试图通过小说为他们理想中的爱情

① 即后来的画家兄弟约翰内斯·怀特(Johannes Veit)、飞利浦·怀特(Philipp Veit)。

正名。

可是,辩护和正名的效果并不理想。小说非但没有赢来社会对他们的理解和同情,反而掀起了一场轩然大波。读者对小说抨击世俗的爱情观念和婚姻制度、赤裸裸地颂扬肉欲感到震惊和愤怒。人们对作者避之惟恐不及,官方甚至知会他的母校格廷根大学说他著书伤风败俗,"声名狼藉",若到当地,不准其停留并令限时出境。即便在浪漫文学作家圈子里,人们对《路琴德》也大抵不以为然。弗·施莱格尔的嫂嫂卡洛琳娜对性爱和婚姻持相当开放的态度,本人还生过私生子,但是她说,她要是多罗苔亚,就会阻止出版此书。人们不接受《路琴德》的另一个原因是小说形式和语言的杂乱无章,有时通篇都是一对情侣亲昵时的癔语。这种浪漫文学式的"混乱",就是对他那身为浪漫文学理论家的哥哥奥古斯特来说,也显然是太过分了。他认为《路琴德》简直是"反小说"、"非小说",是"愚蠢的罗曼司"。只有费希特、施莱尔马赫等少数几位朋友称赞《路琴德》,神学家施莱尔马赫还专门撰文为书中有关爱情和性欲的惊世骇俗的观念进行了辩护。

在文学接受史上,《路琴德》很长时间内一直贬多于褒。黑格尔对书中流露出个人情感高于社会秩序及道德传统的倾向严加批评,对后世影响非常大。克尔恺郭尔对这部小说也持否定态度。一个世纪后的贡多尔夫(Friedrich Gundolf)仍把它视为文学"怪胎"(Missgeburt),托马斯·曼则表示相当的理解,此后接受情况逐渐转变过来。总的来说,20世纪以来,道德上的指责慢慢失去了意义;小说形式方面,人们也发现了作者布局上的匠心。经过现代主义先锋文学的洗礼,读者对形式上的实验和翻新早已司空见惯。也就是说,当时对《路琴德》的种种非难已站不住脚,人们的目光开始转向《路琴德》的正面意义。另外,随着西方女权运动的兴起,小说中对感情、性爱、性别、婚姻和伦理等话题极具反叛性的观点,成了现代话语中备受欢迎的思想资源。

《路琴德》被文学史家称为浪漫文学作品中"最大胆的小说实验"。弗·施莱格尔说过,"小说理论本身必须是一部小说",那么,反过来似乎也可以说,他的这部小说体现了他的小说理论。从小说结构来看,除了简短的序言,全书共分十三个短章,短章之间没有明显的承接关系。而且绝大多数短章是单独的没有放在小说故事框架中的论述、书信、谈

话、梦幻、随感和回忆等片断,让读者常常找不到头绪。弗·施莱格尔自己也将他的小说称做一株随意生长的“怪植物”。仔细观察之下,这株“怪植物”是有一个中心的,这就是居于正中的第七章。这一章占了全书三分之一的篇幅,与其他章节不同,是比较完整的叙述。抓住了这个中心,全书的结构就浮现出来了:此前此后分别有六章,篇幅各占三分之一,前后围绕着中间一章。第七章题为《男性学习时代》,叙述主人公如何通过爱情教育从“狂野的青年”走向成熟男性的过程。可以说,中间这一章是小说中的小说,前后几章是点缀性的补充、提示、反思和联想。这是一种所谓“阿拉贝斯克”(Arabeske)结构。“阿拉贝斯克”原为阿拉伯绘画艺术中藤萝状的装饰图案,用在小说创作上,指以变奏手法从不同侧面和角度渲染烘托同一主题。《路琴德》首尾六章形式与内容每有不同,但它们或隐或显都像藤蔓缠绕着小说的爱情主题。弗·施莱格尔将“阿拉贝斯克”和“自白”视为浪漫文学小说最重要的成分。“自白”是小说的中间叙述部分,前后交织的藤蔓是为了扩展深化或反思中间叙述部分。值得注意的是,中间的叙述用的是较为客观的第三人称,而前后两段却是直抒胸臆的第一人称。这样,叙述的反差强化了小说结构内在的张力。小说无意讲述一个完整的故事,它试图表现的是无法用文字表现的内容,即爱情的圣洁与神性。爱情的本质和人生一样是无限的,故而不能以单线条的传统叙述方式再现,只能通过寓意和暗示间接勾勒。由此看来,小说的凌乱实际上源于爱情主题的难以尽言,无序仅仅是为了——如小说中所说——“复制和补充崇高和谐与趣味快感两者最美的混乱”。和许多浪漫文学小说一样,《路琴德》也只是一个断篇,弗·施莱格尔本打算马上就写出下部,但一直没有完成,只留下几页手稿。

《路琴德》讲的是尤利乌斯和路琴德的爱情故事,副标题叫做《一个笨拙男子的自白》,全书基本采用男主人公尤利乌斯的视角(下部计划以路琴德的角度来写)。尤利乌斯是一位狂放不羁的青年艺术家,胸中燃烧着一团“没有对象的爱”的火焰,焦灼不宁、身心分裂。他充满无名的激情,却常常神志恍惚;倦游不振,而又不时寻求刺激。他想沉醉在肉欲中忘记一切,但也意识到这无非是自我麻醉。他走马灯似的换着女友寻欢,甚至不惜买笑作乐,可性爱非但没给他带来慰藉和幸福,反使他更加腻烦、迷茫。这时他遇到了路琴德,一个才女画家,崇拜美,也体现

着美。她爱好孤独和自然,与传统决裂,挣脱世俗羁绊,像艺术一样自足地立于世间。路琴德是和谐的整体世界的化身。她代表的整体既是未曾分裂的原始理想状态,也是分裂后的重新统一,既是自然,也是艺术。自然意味着童贞、生命力、安全感、故园;艺术使人联想到升华、拯救、回归。路琴德也是爱悦的"祭司",像柏拉图《飨宴篇》中的狄奥蒂玛(Diotima)一样宣示爱的秘密。自从与路琴德相爱后,本来飘忽不定、摇摆在渴求和绝望之间的尤利乌斯找到了生命的中心,他分裂的灵与肉在爱情中终于合一。他感知到了充满灵性的世界的整体性和不朽。路琴德的出现,使他内心"有了光",这光照亮了他生命和身体中的一切,解开了自己生命之谜。"有了光"的说法(Es ward Licht),俨然是《创世记》的语气。尤利乌斯的爱情被作者赋予了原始的宗教色彩,有如天启。路琴德(这名字的字面含义是"带来光的人")就是拯救他的天使。在路琴德那里,尤利乌斯得到了爱情教育。最后他完成了他的"男性学习时代":作为画家他找到了理想的艺术表达形式,销魂的爱的体验使他成长为成熟的男人:"他的生活变成了艺术作品。"

《路琴德》是对爱情的礼赞。尤利乌斯现身说法向世人揭示爱的真谛。他认为,世俗的婚姻并不是建立在爱情之上的:男人喜欢女人,仅仅因为她是个女人;女人喜欢男人,只是因为他有地位和财富。爱的对象都不是灵肉一体的活生生的人,不是不可替代的那一个,都忽视了爱的个性、爱的精神因素和形而上的意义。人们把爱等同于世俗的婚姻,实际是遮蔽和亵渎了爱。所以,尤利乌斯要把爱从世俗传统中解放出来,重新点燃被深深压在禁忌、羞耻之下的圣火。在尤利乌斯看来,真正的爱情不是占有,而是两心相悦,彼此融化在所爱的对象之中,因此,爱是灵魂敞开、精神找到依托,是人克服"分"的状态而进入绝对的"一"的经验。当然,这爱不是柏拉图式的,爱情作为灵与肉的合一,正是弗·施莱格尔所强调的。为了消除两者的界限,他有意用"精神上的性欲"、"性感的赐福"等说法。在这一语境中,性爱象征着由分到合的完成,是爱的高潮。性爱不是见不得人的事,不必为它感到羞耻、设置诸多禁忌,相反,它是"自然最神圣的奇迹"、"最高贵的生命力精纯的火焰",值得讴歌赞美。性爱是爱侣极自然的感情表达方式,或者说是大自然在爱侣身上实现的自我表达,毋需经过社会机制化的婚姻使之合法。爱本身就是性爱

的合法性所在，性爱遵循的是自然法则，它高于世人制定的任何规矩和法度。《路琴德》大张旗鼓宣扬的这些观点对18世纪末的市民社会无疑是一大挑衅，但在浪漫文学作家圈子里，尽管大家对《路琴德》多有微词，但对书中把爱情上升为人之为人的精神高度的观点，基本是认同的。小说中流露出的爱情至上、男女平等的倾向也是浪漫文学的爱情观。事实上，小说对女性、爱情的描写都是以浪漫文学文人圈子为蓝本的。活跃在这个圈子里的年轻女子都是有个性、不拘礼法、思想见解和艺术品位不让男子的新女性。可以说，弗·施莱格尔以小说《路琴德》不仅为多罗苔亚，也为这些女友立下了一座纪念碑。

（四）诺瓦利斯

诺瓦利斯(Novalis, 1772—1801)本名格奥尔克·菲力普·弗里德里希·封·哈登贝格(Georg Philipp Friedrich von Hardenberg)，出身于萨克森公国奥伯维德施苔特(Oberwiederstedt)庄园一个没落贵族家庭。"诺瓦利斯"是他1798年初登德国文坛时用的笔名，意为"新垦地耕种者"。他的先祖13世纪得到名叫"新垦地"的庄园，自称为"新垦地庄主"(von Roden，拉丁语为 de novali agro，简称 de novali)。他选用这样的笔名颇能反映出他作为诗人的自我定位和自我期许：在继承前人(精神)遗产的基础上，播种耕耘，有所建树。诺瓦利斯是早期浪漫文学最有才华的作家，英年早逝，留下的作品不多，但作品的质量足以弥补数量方面的欠缺。他的作品思想广博而深邃，意象奇诡而神秘，语言纯净而清晰，在同时代作家中，可谓独树一帜。他的所谓"魔幻唯心主义"(magischer Idealismus)诗学不仅奠定了他在浪漫文学中的地位，也使他成为欧洲现代主义文学的重要先驱者之一。他对济慈、爱伦·坡和法国象征主义产生过很大影响，德国现代派作家霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)、赫尔曼·布洛赫(Hermann Broch)、托马斯·曼等都曾从他的作品中汲取过养分和灵感。

诺瓦利斯的家庭信奉虔敬主义新教。他的庄园主父亲是典型的清教徒，严格而死板；他母亲温和善良、善解人意，是他幼时精神和感情上的依托。诺瓦利斯从小体弱多病，学习迟钝，而且常常走神，接受能力远不如跟他一起上私塾的两个弟弟。九岁那年，他大病一场，连月卧床不起，诊治无效，家人已做好最坏的打算。不料，他竟奇迹般地活了下来。

生死之间徘徊了这么久，他心智非但没有受到影响，反而突飞猛进，简直像换了一个人。他的观察、理解、记忆力大增，学习上不仅超过了两个弟弟和姐姐，不久连老师也在他旺盛的求知欲面前显得捉襟见肘、难以应付了。可以说，这场病是诺瓦利斯精神上的启蒙，提升了他对自己身体和精神力量的敏感度，也诱发了他对冥冥之中与他生命有关的未知者的兴趣。病与死亡，是他短暂的一生中极重要的人生经验。他们十一个兄弟姐妹大多早亡，其中十人先于他们的母亲去世。

诺瓦利斯的父亲后来被任命为萨克森大公国盐矿经理。他十三岁那年，全家搬到魏森费尔斯（Weiβenfels）小城。诺瓦利斯在附近的一家偏重古典教育的中学学习，重点是古希腊文和拉丁文。他熟读柏拉图和贺拉斯（Horaz）等人的书，这些典籍对他的一生起着潜移默化的影响。中学毕业，父亲指定他学习法律，以便日后走公务员一途。1790年，他在耶拿大学注册，却以极大的热情听席勒的历史学讲座；父亲怕他不专心攻读法律，让他转到莱比锡大学，于是他认识了正在那里就读的弗·施莱格尔，两人志同道合，马上成为莫逆之交。两个年轻人一道讨论哲学、文学，也常在这“小巴黎”享受都市生活，并双双爱上了一对姐妹。诺瓦利斯的父亲得知儿子荒废学业，大为恼火，父子之间免不了许多口舌。诺瓦利斯自责之余，下决心成为刚强自律的男子汉，声称要通过军旅生活磨练自己的意志和性格。但出于经济原因未能参军，转学到了魏滕贝格（Wittenberg）大学，继续其学业。1794年，他读完法律，到泰恩施泰特（Tennstedt）县政府做见习候补官。在县政府所属的格吕宁根（Grüningen），他对一个比他小十岁、当时只有十二岁半的少女索菲·封·屈恩（Sophie von Kühn）一见钟情，在给他弟弟的一封信里他说，一刻钟决定了他的一生。这是一句颇有预言性的话，事后来看，他对索菲的爱确实是他平生的大事，对他的创作极为重要。如果没有对索菲刻骨铭心的爱，诺瓦利斯也许就不会成为诗人，至少不会成为对后世影响深远的浪漫文学代表诗人。索菲十三岁生日前两天，他们举行了非正式的定婚礼。不久索菲便身患重病，先是肝炎，后是肺结核，做过三次手术，最后，在她度过十五岁生日后两天，便离开了尘世。

诚然，异性和爱在浪漫文学作家中占有重要的地位，但在诺瓦利斯那里，爱情俨然已超凡脱俗，进入了哲学，甚至宗教的领域，成了他生命

全部形而上的意义所在。索菲死后,他一度也想一死了之,与她在彼岸相会。一个十来岁尚未发育健全的少女,何以对他有如此大的魔力?从她的书信来看,她文化程度并不高,差不多每个句子里都有拼写错误;另外,她对诗歌缺乏理解,对诺瓦利斯当时热衷的哲学研究更不会有兴趣。诺瓦利斯曾写道,她还没有达到反思的境地。索菲身上所体现的,恐怕既不是情欲,也不是精神上的沟通和默契,而更多的是一种天然未凿的纯洁与童真。索菲像一张白纸,诺瓦利斯可以把最美的理想投射到她的身上。索菲代表着现代人由于理性思辨或功利追求而失落的原始的无辜与和谐。在一首诗里,诺瓦利斯就把索菲看成精神道德意义上的优美的化身,体现着一种"更高的意识",她不像酒那样使人沉醉,而是使人升华,使人完美。当然,索菲毕竟是活生生的人,不只是个理念。她因娇弱而具有异乎常人的敏感、细腻和对人的体贴,也散发着一种特别动人的妩媚。诺瓦利斯就曾说,索菲在病中更显得迷人。

在与索菲相爱之时,诺瓦利斯正钻研费希特哲学,他在给弗·施莱格尔的一封信中写道:"我最爱的研究实际上与我的未婚妻意旨相同。她叫索菲[1]—哲学[2],是我生命的灵魂和打开最本真的自我的钥匙。"这里,诺瓦利斯通过文字游戏巧妙地把对索菲的爱和自己的哲学研究等同起来。这句话不仅仅是文字游戏,它透露出诺瓦利斯把两者视为一体的观念:在他那里,爱情具有哲学思辨的深度,哲学并非死的学科,不在于弄明白外部某种学理或问题,而是一种充满激情的行为,是对智慧的追求和对自己生命之谜的探索。爱情和哲学研究合而为一,成了他寻找自我或自我实现的方式。他给友人的一封信里写道:"知识(《知识学》)和爱充满我的整个灵魂,我把我的自我和她的肖像融合(amalgamiert)[3]了,以至于没有她我便无法呼吸。"诺瓦利斯很早就对哲学产生了兴趣,在大学时代受过哲学与数学的科班训练,他在哲学上造诣很深,当时由尼特哈默(Friedrich Immanuel Niethammer)和费希特主编的享有盛誉的《哲学杂志》(Philosophisches Journal)曾一度考虑请他合作。诺瓦利斯对柏拉图、雅科布·波默(Jakob Böhme)、斯宾诺莎(Benedictus de

① Sophie,智慧。
② Filosophie,爱智慧。
③ 本意为汞齐化。

Spinoza;)、赫姆斯特惠(Franz Hemsterhui)、康德、谢林等人都有研究,但他对之投入最多、用力最勤的哲学家莫过于费希特了。从认识索菲到索菲死后两个月,也就是说在他全部恋爱过程中,诺瓦利斯将研究哲学的心力几乎全部倾注到了费希特身上。费希特哲学不仅是他的出发点,也是他的参照坐标,甚至他思考运用的概念和方法主要也是来自《知识学》。费希特对他思想的影响完全可以和索菲对他心灵的意义相提并论。

诺瓦利斯家和费希特还颇有点渊源。赞助牧鹅少年费希特上学的封·米尔蒂茨(Ernst Haubold von Miltitz)就是诺瓦利斯的表叔。他去世后,诺瓦利斯的父亲承担起资助费希特读书的义务,供他读完中学和大学。诺瓦利斯第一次见到费希特是1795年夏天在耶拿大学哲学教授尼特哈默家中,谈论的话题是宗教与天启。当时,荷尔德林也在座。这也许是当时两个最具诗人气质的德国作家惟一的一次会面,但没有任何交流或互动的记载。诺瓦利斯在1795年开始"费希特研究"的一年多时间里,几乎认真研读了费希特的全部著作,并做了667条哲学笔记。费希特对诺瓦利斯的吸引力是多方面的。首先,费希特关于自由和人的尊严的学说,为诺瓦利斯打开了一个崭新的思想世界。他说,是费希特唤醒了他。在"费希特研究"笔记中,他写道,"人的尊贵在于他自由地超越自我","自由是自我的倾向","所有的存在,甚至存在本身,不是别的,乃是自由自在(Freisein)"。但自由并不意味着随意,自由的根本源自其与整体的联系。这样,费希特张扬的自由也可以视为一种使命和任务,即在整体世界找到自己的位置。费希特的哲学要求独立,自我就是"独特化原则"(Prinzip der Vereigentümlichung),但独特的自我不是与外部无涉的自足世界,自我设定非我就是在创造世界。诺瓦利斯说:"在所有的一切中,我越来越清晰地感觉到奇妙的整体崇高的肢体。我长到它里面去,它要成为我的自我的躯壳。"

诺瓦利斯沉潜在费希特的思想体系中,但他又努力摆脱其"可怕的抽象螺纹"的旋拧,没有被禁锢在里面,而是把它作为跳板,跃入更高的层次。诺瓦利斯写道,"斯宾诺莎上升到自然,费希特上升到自我或人。我上升到上帝的命题"。在费希特那里,自我就是存在;诺瓦利斯则认为,存在与不存在之间有更高的不可言说的境界,这就是生活,或者说

上帝。诺瓦利斯所谓的生活与斯宾诺莎的自然、费希特的自我不同，它不是传统哲学意义上的最后论证或永恒的最高原则，而是处在变化之中，所以是不确定的。费希特的自我虽有能动性和创造性，但它仍是存在，可以用哲学思辨来把握；而面对生活，哲学则显得无能为力。因为生活是游移于又分又合的两个极端中的绝对，不能统摄在固定的概念之中，所以诺瓦利斯采用了“逆转秩序”(Ordo inversus)的方法来理解它。即不是从一端出发，一直推导下去，而是从两端着手，从一端跳到另一端，换着思维方向，如他所说的那样“或来或回”，“又进又退”，“向内复向外”，“自下而上旋即自上而下”。既然依赖于概念的理性并不能把握绝对，那么也就毋需遵守理性思维逻辑的矛盾律，必须另辟新径。诺瓦利斯认为，能认识绝对的不是理性，而是灵魂。灵魂处于认识的中枢，即思维的逆转处，或者说，“内心世界和外部世界的交接之处”。处在这样的认识中枢，就不会囿于一孔之见，可以向各个方向审视。在这样全方位的视角下，反思就显得像是在走偏锋，所以有对反思进行反思的必要。这一更高幂次的反思不仅是反思反思之思，也反思其局限。反思要走向感情，感情要走向反思，正如分析要走向综合，综合要走向分析一样。只有认识到理性与感情、有限与无限之间的相互制约和影响，才能超越偏见，感知作为绝对的整体。在整体的层次上，感性的东西要能以理性表现，理性的东西要能以感性表现。要表现绝对，最理想的媒介是诗，准确地说是浪漫文学的先验诗。这样，诺瓦利斯从哲学转到了文学。但他没有离开哲学，只是打破了哲学和文学的隔阂，把文学表现纳入哲学范围，让哲学成了“诗的哲学”。

“费希特研究”结束后，诺瓦利斯在1797年到1798年间又潜心钻研他熟读的赫姆斯特惠和康德。赫姆斯特惠认为，在理性可以把握的感官世界之外，还有一个“道德世界”。“道德”一词在18世纪常用做与“物质”、“物理”对立的概念。这里的“道德世界”指的就是超越物质的精神世界，它只能用无形的“道德器官”(das moralische Organ)来感知。在这一语境中，他提出了“爱”的概念。爱既是宇宙的法则，也是领悟这一法则的“道德器官”。对刚经历过刻骨铭心的爱与死的诺瓦利斯来说，赫姆斯特惠把爱置于哲学思考中心的思想，其重要性自不待言。诺瓦利斯把培养“道德器官”视为实现未来“黄金时代”的先决条件。但诺瓦利斯并

不满足于赫姆斯特惠关于"道德器官"只是被动接受宇宙和谐的看法，而是赋予它主动的创造性。与荷尔德林一样，诺瓦利斯把爱上升为调和有限与无限的中介。

诺瓦利斯在耶拿大学读书时就曾对康德哲学下过功夫。多年之后再度研究康德，他的着眼点集中在"绝对"上。康德认为，人不能认识绝对。虽然绝对作为超验的概念(上帝、自由与不朽)对实践理性不可或缺，但并不是纯粹理性的认识对象，而属于信仰范畴。诺瓦利斯却不承认康德为人的认识能力所设的界限。他拓宽了人的经验世界，认为除了康德所论证的可靠的知识外，还有所谓"超感性的知识"。凭借这种"超感性的知识"，人就可以认识绝对。诺瓦利斯认为，人具有超越感性世界和自身局限的能力，他把康德否认人的意识能达到感性世界彼岸的观点称为"最随意的偏见"。这样一来，诺瓦利斯模糊甚至取消了康德纯粹理性和实践理性之间的区别。诺瓦利斯说，"只有当我们实现一样东西，我们才认识它"，在他眼里，知与行实际上是一回事。值得注意的是，这里的"实现"或"行"，是诗学意义上的实践。诺瓦利斯认为，诗或者说创造的想像力才是使人的认识能力和实践能力合二为一的动力和保证。

索菲去世不到一个月，和诺瓦利斯关系最密切的弟弟也因病去世。很长时间他一直摆脱不开死亡主题的萦绕。他的哲学研究就是在这一心境下进行的，所以，他的思考不仅仅是学术探讨，更重要的是在寻求形而上的慰藉和生命的意义。他在深入研究费希特、赫姆斯特惠和康德时，自觉不自觉地把思考重心转移到了诗上。诗对诺瓦利斯来说是认识世界、把握世界的手段，更是诗人的使命、他之所以生存的依据和意义。在这之前诺瓦利斯也写过诗，但基本上都是应景之作，严格地说，他还不能称做诗人。通过哲学研究，他对诗有了更深的理解。此后，他把主要精力投入到文学创作之中。1800年他在给友人的信中说："我这里，哲学此刻只呆在书橱里休息。我很高兴自己已经越过了纯粹理性的高山，又栖居在多彩而令人愉悦的感性大地。"

诺瓦利斯从哲学研究走向文学创作时，认识了奥·施莱格尔夫妇和谢林等人，并进入了耶拿浪漫文学作家圈子。后来又认识了蒂克，并马上跟他结为好友。在后人心目中，诺瓦利斯无疑是最纯粹的浪漫文学诗人。但事实上，他的生活最为务实，诗缘也最短。诺瓦利斯不像多数耶拿

浪漫文学作家那样，一开始就决定从事文学创作，而是选择了普通的所谓“市民职业”。大学期间，他对文史哲虽多有涉猎，但主要精力还是花在法律专业上，大学毕业时他以全校最佳成绩通过了国家考试。做过短暂的地方见习候补官后，1795年诺瓦利斯便到他父亲主持的盐矿工作。为适应技术要求相当高的新职业，他又进修了地质、矿物学、采矿、化学等专业。在早期浪漫文学作家中，自然科学造诣最深的，可以说非他莫属。诺瓦利斯并不是人们想像中的耽于梦幻、不食人间烟火的文人，相反，他十分敬业，有相当的实干才能。基于他的专业水平和管理能力，后来他被任命为图林根县的候补局长，只是当时他已身患肺结核，未能上任。文学并不是诺瓦利斯的主业。他虽然在少年时代就写过诗，甚至和颇有名望的诗人毕尔格(Gottfried August Bürger)有过来往，但是那属于当时流行的时尚，还谈不上什么文学使命。诺瓦利斯真正踏上文学之路是索菲死后的事了，或者说，索菲之死触发了他诗情的火花。索菲之死把他从日常的现实生活中拉了出来，使他独自直接面对茫茫宇宙，也面对他最本真的自我。其时正值历时一年半的“费希特研究”的尾声，诺瓦利斯清楚地意识到先验哲学的局限。对他来说，重要的不是以某种哲学观点来解释现成的世界，而是认识自身秘密，探索生命意义，寻找形而上的寄托，也就是开辟为自己安身立命(或埋葬自己)的“处女地”。而文学乃是发现陌生世界、创造新世界的理想媒介。当然，投身文学并不意味着完全超越现实，进入彼岸。诺瓦利斯尽管身体状况欠佳，但还是一面勉力做好自己盐矿的本职工作，一面积极为实现从政的宿愿做准备。他对此岸生活的执著还表现在索菲死后一年多便与新结识的尤丽叶·封·夏蓬提耶(Julie von Charpentier)相爱、订婚。过去，许多批评家把诺瓦利斯看做为爱情生、为爱情死的浪漫诗人，对他们来说，诺瓦利斯第二次订婚是件非常尴尬的事情。可诺瓦利斯本人想的并没有这么多。在他心目中，对索菲的爱是圣洁的、永恒的，形而上的，对尤丽叶的爱则是现实的、此岸的、富有人情味的。换句话说，对索菲的爱属于诗，对尤丽叶的爱属于生活。现实中的诺瓦利斯是一位可靠、负责的未婚夫，在与尤丽叶订婚时，他仔细算过一笔账，以确证自己有养家的经济能力。今天看来，诺瓦利斯身上体现出的入世精神非但不会破坏浪漫文学的理想形象，而且会赋予它更多的说服力。

诺瓦利斯1798年在《雅典娜神殿》创刊号发表的片断集《花粉》(Blütenstaub)标志着他从哲学研究向诗的过渡。到他1801年春去世,仅有三年的时间,除掉去世前卧病不起的几个月,他从事文学创作的时间非常短,而且还只限于业余时间,他把大部分精力放在盐矿的本职工作上。其间问世的作品有小说《塞伊斯的学徒》(Die Lehrlinge zu Sais, 1798,未完成)、《海因利希·冯·奥夫特丁根》(未完成),诗歌《夜颂》、《宗教歌》(Geistliche Lieder,1798,组诗)等。

1. "魔幻唯心主义"

表面看来,诺瓦利斯的精神活动分哲学研究和诗歌小说两大部分,细究则不然。因为他还写了大量的片断。这些零碎的杂感、随想、札记数量上完全可与前两者鼎足为三,就内容而言,则是两者的中心。有了这个中心,两大部分就连在一起了。这些涉及面极广的片断是诺瓦利斯几年间不停思考的忠实记录,是他的思维踪迹或者说"思想作坊"。诺瓦利斯无意建立完整的体系,他选择片断方式,就是为了避免把思想凝固为死的形式,让它保持着思辨的活力和未完成性。但这些片断折射出他对诗与思想的独特看法,极具启发性,甚至可以毫不夸张地说,它们是诺瓦利斯诗学的真义所在。由此看来,他对哲学和文学的兴趣并无二致,他所关注的问题只有一个,即探讨世界的奥秘、生活的真谛。哲学和文学不过是他同一精神活动的两个侧面而已。诺瓦利斯的哲学研究并没有停留在吸收前人的思想上,同样,他的文学观也不满足于现成的艺术理论。他把哲学引入想像的王国,把文学上升到思辨求真的高度。这一糅合思与诗的核心理念就是所谓"魔幻唯心主义"。

"魔幻唯心主义"源自诺瓦利斯对自然的看法。当时盛行两种自然观:一是自然科学的,从规范好的领域和基本概念出发进行研究,是分析性的,不涉及自然的整体性和意义等问题;二是先验哲学的,它追问自然之所以成为认识对象的前提,把着眼点从自然转移到意识,费希特甚至将自然看做精神的产物。在诺瓦利斯看来,前者的自然仅是支离的认识对象,不是整体,没有精神可言,故不可取;后者的自然虽与精神有关,但精神已凝结在物质界,就像受到符咒魔法的控制变成了物质对象即自然,失去了生命力。他将这种没有精神的自然称为"石化的魔幻城"。要把自然从睡美人般的无知觉状态唤醒,让它恢复其本来面貌,就

需要一种反魔力，这就是艺术，是诗的语言。这里，诺瓦利斯超越了停留在纯粹认识阶段的唯心主义先验哲学，从而进入了实践层面。“魔幻唯心主义”不局限于认识精神与自然的关系，它是要激活自然的灵性，开拓有诗意的世界。

诺瓦利斯正面论述“魔幻唯心主义”的文字甚少，因而有人否认它在诺瓦利斯诗学中所占有的中心位置。但从思想线索来看，“魔幻唯心主义”确是其关于宇宙与人、诗与现实、历史与自然等问题众多思绪的联结点。片断集《花粉》可以视为“魔幻唯心主义”的思想基础，在其他片断中，诺瓦利斯对此也有所论述。《花粉》由114节片断组成，篇幅不长，却是一部奠定了诺瓦利斯作家地位的力作。“花粉”为题，表达了作者对作品的期许：土地贫瘠，必须多多播撒种子，才能有可观的收成。作品中的片断不是结果，而是开端，作者的思想要在读者身上萌芽，也就是说，片断的意义在于其作用，即引发变化。求变是《花粉》的思想主线：要改变社会，改变自然，改变宇宙，但关键是改变人，让人认识到自身内在的秘密和诗的力量。诺瓦利斯无意于模仿或表现世界，而是要把读者带进一个新的世界，让读者自己进行创造性的精神活动。他说，“真正的读者必须是延伸的作者”。《花粉》要引发的与读者的互动，实际上已属于“魔幻唯心主义”的文学实践。

“魔幻唯心主义”的第一步是发现内心。诺瓦利斯说：“我们梦想遍游宇宙——宇宙难道不就在我们内心吗？我们对我们精神的深处一无所知——神秘的道路是通向内心的。永恒与永恒的世界亦即过去和未来必定在我们内心，否则就不存在。”这段话是浪漫文学的核心思想。诺瓦利斯把内心世界视为外部世界的根和钥匙。像费希特一样，他让人把目光投向内心世界。因为在他看来，世界的蓝图不是别的，就是人自己。人理解自己就是理解世界。如果从外部世界着手，则会永远囿于支离破碎的对象，无法认识世界的统一性。在人的内心，所有的东西都联结在一起，形成一个整体。外部世界芜杂无序，相当于一个阴影世界，不仅不能给人清晰的知识，反会把阴影投射到内心之光的王国。走向内心就是寻找真正的光源，放弃以眼睛和理性逻辑来把握世界的徒劳之举。眼睛捕捉的只能是可见之物；理性所能网罗的只是概念和逻辑过滤过的、毫无秘密和奇迹的内容。可见之物和可推之理对诺瓦利斯来说都是外在

的、次要的，重要的乃是认识到世界作为整体的隐蔽的内在关联，认识到宇宙与人神奇的密切关系。这些是以观察和分析无法得知的，需要综合感知和把握的能力。诺瓦利斯提出要培养新的器官，就是为了满足这样的要求。有了综合感知的器官，外部世界就不再被简约为认知对象，而成了感觉主体。诺瓦利斯把宇宙称做“宏观人”(Makroandropos)，把人称做“微观宇宙”(Microcosmos)，正如人的心境是小世界一样，世界就是大心境。因为人的心境与“世界心境”(Weltgemüt)是相关相通的，人的内心可以当做自然的一面镜子。诺瓦利斯认为，人是宇宙万物的“类比之源”(Analogieenquelle)。只有走向人的内心，才能找到理解世界的器官，即他所说的“意义的感官”(Sinn für Sinn)。世界是意义的载体，人是感官的载体。这里，诺瓦利斯表示意义和感官用的是同一个词，显然是在暗示世界与人两者间的关联和契合。现代人忘记了自己的内心，疲于追逐外界事物，非但不能认识世界，反使世界物质化、对象化，把活生生的有机体肢解为可利用的材料。这种标榜文明和科学进步的做法实际上是野蛮，客观上使世界失去意义，主观上导致内心的粗鄙化。所以走向内心的口号有一定文化批评色彩。诺瓦利斯打算在小说《塞伊斯的学徒》中探讨人的内心与自然的关系，可惜小说没有完成，但残稿里关于塞伊斯女神面纱的诗句，还是道出了他的基本观点。传说中，埃及塞伊斯女神面纱后面隐藏着自然的最高真理。诺瓦利斯是这样描写揭开女神面纱的情景的：“可他看到了什么？他看到的——怪中之怪——竟是他自己。”

走向内心不是单纯的自我观照，更不是逃避现实，作为“魔幻唯心主义”的起点，它是理解把握世界的方法。有了走向内心的经验才可以走第二步：“观察外部世界”。这里的观察有别于科学观察，它既不是依赖感官摄取外界图像，也不是把捕获的现象归结在某一理性概念之下。它不是静观(contemplatio)，而是行动(actio)，即以诗的语言给自然之物注入精神。科学观察方法不外乎由活的精神一方来认识死的物质一方，由此获得的只能是关于死的物质的知识。诺瓦利斯关心的却是活的知识。他认为，只有通过诗才能取得。在诗的媒介中，原来对象化的物质世界演变成精神与自然的交合。与精神交合，自然便不复为客体，也成了主体。这样一来，认识自然便不再是以自然规则来规范对象，而成了与

另一主体相逢遇合的事件。既然是相逢,就不免有一定的偶然性,因为主体之间的互动不能通过定律来推断;但它又是必然的,因为精神和自然有着奇妙而神秘的关联。这些关联无法用理性和经验来把握,故鲜为人知,必须借助神秘主义的感知能力(Sinn für Mystizismus)才能察觉到。神秘主义的感知能力源于人有意识之前的原始状态。那时,世界处于一片混沌之中,精神和自然浑然一体,不分彼此。随着主客剖判、意识和知识的产生,精神和自然便失去了互相的感知能力,它们之间的关系仅建立在感官经验观察和理性认识之上。人对原始状态遥远的回忆中还保留着神秘主义的感知能力,但人们往往弃它于不顾。诺瓦利斯认为,要观察外部世界,就得重新激活它,借此找回精神与自然的原始关联,而诗是激活记忆的手段。

诗是有魔力的。它能赋予凝结在物质世界中的精神以生命,从而恢复自然的本来面貌,实现精神与物质的统一。但诗无法把统一精神与自然的神秘经验直接表达出来。因为直接表达将意味着客观化,而客观化又是以主客分离为条件的。诗的表达是间接的,类乎天启。天启是发生而不是结果,它是要克服那些阻止真理显现的障碍。同样,诗也是发生过程,把客体转化为主体,而不是呈现已知的真理。在诺瓦利斯看来,诗发生之前并无现成的真理可言,所以无从表现,真理产生于诗调和精神与自然之际,换言之,真理本身便是正在进行中的、动态的诗。诗和真本来是一回事。诺瓦利斯说:"越是诗的, 越是真实 (je poetischer, je wahrer)。"

内心与外界沟通的媒介是诗,但诗不是消极的反映,而是主动的创造。有了对整体世界的神秘性的体悟,诗人这才超越了模仿和再现的层次,有能力把寻常事物提升为"神论的感官"(Organ der Gottheit),从而使它们变成泛神论意义上的中介。就这个意义,诺瓦利斯说:"真正的诗人从来就是祭司。"

2.《夜颂》

组诗《夜颂》(Hymnen an die Nacht)是浪漫文学的一篇力作,被称为德国文学"最美的散文诗",在世界文学中也占有一席之地。原稿是自由诗体,1800年在《雅典娜神殿》发表时改为散文诗体,节奏放慢,增加了作品内在的张力, 使之更为凝重浑厚, 从而与沉重的死亡主题更为合

拍。《夜颂》的缘起可以追溯到诺瓦利斯在未婚妻墓前的一次不寻常经历。他在 1797 年 5 月 13 日的日记中写道："晚上我去找索菲。无以名状的欣悦——突来的瞬间的狂喜——我像吹尘土一样吹开坟墓——千百年如同几个瞬间——感到她近在咫尺——觉得她随时会走出来。"这一与已逝恋人神交的幻象也出现在《夜颂》里，而且更为真切，诗中的"我"不仅看到了她，还抓住她的手，伏在她肩上流出喜悦的泪花。诺瓦利斯几乎重复了日记中的话。这段经历是《夜颂》的核心。从结构看，它居于全诗六个短章的中间；从内容看，它是一个转折点。经过这次神秘体验，诗中的我便进入了更高的境界：以爱与诗超越自身存在的局限。

《夜颂》顾名思义是对夜的礼赞。过去很多批评家认为，作者是在拥抱黑暗、向往死亡，表现出他厌世颓废的消极态度。这个一度盛行的观点很大程度上忽略了《夜颂》文本的多层次性和复杂性。诺瓦利斯笔下的昼与夜、光与暗、生与死的对立其实并不完全是绝对的，一成不变的，它们在更高的层次上是统一的。《夜颂》的题旨就是要引领读者进入这一层次。

先看《夜颂》的思想脉络：光作为尘世间大自然的王，辐照万物，给予造物生长、运动和变化的力量，使它们各归其所。但身为万物灵长的人在这光的王国，却像个"异乡人"。因为光的世界只是外部世界、感官世界，人在其中可以劳作经营，满足生理需要，但不能尽其性。人与万物不同，人有内心世界，这一对人来说至关重要的世界正是爱情和幸福之所在，但光是达不到的，因为它属于夜。夜与昼不是对等互补关系，夜大于昼：昼乃夜所生，并复归于夜。从整体看，夜拥抱着昼；从局部看，夜在镂空昼——人随时可以通过睡眠或陶醉进入夜的王国。夜代表着更高的精神境界：它既是内心世界的空间延伸，也是融合万物的和谐状态，而且还是爱（《夜颂》中的爱有着浓郁的性爱色彩）的时光。夜里，情人才会出现，人们才能与自己的所爱融为一体。如此充盈的夜是至乐而永恒的新婚之夜。只有在夜里，人才能从"光的束缚"中解脱出来，克服异化，成为真正意义上的人。

《夜颂》中可以看出扬格（Edward Young）《静夜思》（The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality）的影响，但诺瓦利斯不只是在静夜里苦苦思索人生与死亡的问题，而是把夜当做人生的大背

景或者“人类的生存条件”(conditio humana)。诺瓦利斯笔下的夜有着极其明显的形而上的意义。夜是无限的:它不仅掩盖着广袤的日光世界,而且能使人睁开“无限的眼睛”。夜是无穷尽的:光的世界有时间刻度,但在夜里,“几千年像一场骤雨飘忽而过”,人可以沉浸在永恒的爱中。夜是富足的:它给人以爱,赋予光以辉煌,使世界变得充实而富有意义。夜是多彩的:它是世界作为整体的呈现,“使我们感动的一切都有着夜的色彩”,而“娇柔的情人”便是“夜的太阳”。夜又是有威力的:它在毁灭,也在创造。总之,夜是多棱面的,多义的,单凭理性逻辑只能看到它的某一面,由此得到的知识是片面的、不可取的。伸手可触而又深不可测的夜体现着隐蔽和显示的辩证,它的真意只有用诗的语言方能表达出来。夜作为“人类生存条件”也在召唤着诗。

传统观念认为,死亡相当于光的熄灭,沉入万劫不复的黑暗,因此夜理所当然就是死亡王国。《夜颂》的独特之处正是在于它突破了传统观念和想像的窠臼,为读者提供了一个全新的视角。诺瓦利斯把人对死亡的理解视为人类历史进程的大关键。他从各个时代的死亡观出发,勾勒出一幅别具一格的历史哲学图景。诺瓦利斯认为西方历史的发展模式是由盛转衰,然后复归于盛。最初的盛期是古代神话时代,那时神与人共同栖居在大地上,山河草木鸟兽都通人性,能与人交流沟通,那时的生活是一个跨越世纪的春天,一个不散的庆典。神话对世界的解释把人置于一个无限的关联之中,这是它的长处。但若要解释人的有限性时,这一模式顿时显得苍白无力:古希腊人把死亡看做“睡眠的兄弟”,将其逐出庆典般的生活之外,划归“阴影王国”——冥府。诺瓦利斯认为古希腊人没有理解死亡的真正意义,故而未能解开永恒之夜的谜。把死亡割裂出去,无疑是破坏了“一即一切”的整体世界,所以历史无可避免地进入衰期。在古罗马时代,神祇远逝,自然失去了生命力,在“枯燥的数字”和“精密的度量衡”铁链般的裁制下,丰富多彩的生活消失了。但随着耶稣的诞生,第二个盛期开始了。这是一个全新的时代,人们认识到了死亡的本质:死不是别的,乃是生不可或缺的条件和背景,是此岸的一部分,不再是压抑和拒斥的对象。《夜颂》通过从希腊来到巴勒斯坦的歌手对耶稣的赞颂道出了这一观点:“在死亡中显现出了永生——你是死亡,你给予我们健康的生活。”耶稣为了死而诞生,为了永生而死。

这种具有象征性的死,凸现了人的局限性,同时也扬弃了这一局限。他的死不同于古希腊时代的一别永别,而是一种超越,相当于浪漫主义式的无限。耶稣的生平揭示了生与死的关联及死的意义。死作为生的终结和限制,与生是密不可分的。在死亡的背景前,所有的生都是相对的。反过来,死亡只能终止而无法侵入生,因而死亡也是相对的。这里,既不是以死的名义取消生, 也不是以生的名义排斥死。在意识到死亡的基础上,理解人生的短暂与脆弱,从而珍视人生,克服生的盲目,提升生的质量。正如诺瓦利斯所说的,"死是人生的浪漫化原则。死是生+(带加号的生)。通过死,生得以强化"。从这一角度来看,《夜颂》末章的"渴望死亡"并非像过去有些人理解的那样,意味着投入死的怀抱,而更多是要超越生的局限。

需要指出的是,诺瓦利斯不是想重复基督教义,他的本意是要建构一个浪漫主义新神话。他的历史三阶段论与其说是诠释古代历史,毋宁说是着眼于他所处的时代。《夜颂》中的历史衰期,与科学理性兴起时人从自然整体中分离出来的现状十分相似。人以度量计算来割裂整体,也切断了自己回归自然家园之路。第三阶段的盛期不外是作者对自己所处时代的理想投射。可以说,《夜颂》中的耶稣不单是一个具体的宗教历史人物,而且代表一种具有普遍色彩的理念。他的形象与《圣经》记载多有不合, 诺瓦利斯有意将他描写成一位诗人。作为神与诗人的双重形象,耶稣象征着诗学意义上的内在超越。《夜颂》发表后不久诺瓦利斯写道:"诚然基督教是历史的宗教,但它会过渡到道德的自然宗教、诗的艺术宗教或者神话。"《夜颂》借助耶稣这个形象所要表现的,正是现实中的宗教向艺术宗教的过渡。艺术宗教中没有此岸与彼岸的划分,这里,基督教义中死后才能进入的极乐世界成了人们当下就可以身临的诗的境界。

诗是个体与整体、有限与无限、瞬息与永恒的和谐统一,是可感知的绝对。诗与现实中的真实不同,它属于精神的真实——不是一成不变的"在者",而是灵动的、有意味的"在"。从这个意义上来说,《夜颂》中内涵丰富、难以尽意的夜就是诗的媒介。夜里,隐蔽的内心世界才能无限敞开,跨越内外之隔;个人的感觉才能在销魂的爱欲中超出生死之界。夜里,想像力挣脱一切局限和禁锢,在无边的空间自由翱翔。夜使诗成

为可能，或者说，夜造就了诗。《夜颂》把夜表现为一种诗的“天启”，邀请读者一道在文本演进过程中逐渐进入诗本身，沿用克莫莱尔(Max Kommerell)的说法，夜的意象并非是“去理解的内容”，而是“去理解的形式”。作者写作《夜颂》之前，并无现成的具体的经验可供他来表现。他的语言不是复述，而是创造：以“魔幻唯心主义”的魔杖建构自己的经验世界。换句话说，在写作过程中，作者的“言”与“行”已合而为一：他的言说并不重复以前的经历，它成了经历本身。读者是在为一次不寻常的诗的探索作证。基于《夜颂》这一颇具现代性的构思及其暗示性的语言和扑朔迷离的意象，它在文学史上一直是个诱人而又费解的谜。有人甚至宣称，没有人会最终揭开谜底。

3.《海因利希·冯·奥夫特丁根》

《海因利希·冯·奥夫特丁根》(Heinrich von Ofterdingen)是诺瓦利斯惟一的一部长篇小说，原计划写上下两部《期待》(Erwartung)和《实现》(Erfüllung)，但小说未完成，作者就去世了。1802 年小说出版时，第一部共有九章，是完整的，第二部第一章也没有写完。

作为浪漫文学的代表作，《海因利希·冯·奥夫特丁根》与古典文学的名著歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》有着密切的关系。诺瓦利斯打算在同一家出版社出版他的小说，并且用同样的字体和格式。这样做，大有向歌德挑战的意思。诺瓦利斯本来与其他浪漫文学作家一样，是赞赏《迈斯特》的，熟到“几乎能背得出来”。但后来，他对《迈斯特》越来越不满，说它是一部“灾难性的愚蠢的书”，决定自己写一部小说纠正歌德书中的倾向。诺瓦利斯在形式上模仿歌德的“成长小说”(Bildungsroman)，在内容上却反其道而行之，狄尔泰认为这是一部“反《迈斯特》小说”(Anti-Meister)。歌德小说中，主人公迈斯特通过牺牲原来的艺术爱好，融入务实的社会团体，从而完成了自己的“学习时代”。在诺瓦利斯看来，他舍弃个人爱好以适应外界社会要求，是对艺术的背叛，也是对自己天性的一种扭曲，为此他要塑造一个顺应内心召唤、不受世俗功利干扰、最后实现艺术理想的诗人的典型。如果说迈斯特代表的是进取，即立足现实，在社会上闯荡，磨掉自己的棱角，成为有益而负责的社会成员，那么海因利希代表的则是静观：个人的经历、外界的印象只为激发和催化内心的艺术灵感。这里，个人与社会有一种天然的契合，毋需

否定自己以适应社会。

小说主人公海因利希·冯·奥夫特丁根是中世纪德国诗人。据史料记载,他参加过瓦特堡的歌咏大赛,此外生平不详。诺瓦利斯无意写一部历史小说,他的旨趣在于“应当是”而不在“实然是”,所以内容纯属虚构。小说开头,海因利希听了一位陌生人讲到一朵蓝花,内心突然升起一种莫名的渴望。晚上梦到自己在遥远而荒莽的地带经历了无数惊险之后,进入一座森林。他从峡谷攀援而上,最后到了一个岩洞。里面有水池喷泉,他惬意地在水中畅游,在梦里又沉入梦乡:峭崖、草地、清泉,溪边上有一株蓝花,茎在长,花向他探过来,花瓣变成衣领,中间浮现出一个娇柔的面庞。正当他又惊又喜之际,却被母亲叫醒,回到了现实世界。

梦中的蓝花是小说的一条主线,贯穿始终。在海因利希看来,梦境是遮蔽人的内心世界的帷幕露出的一道“缝隙”,可以窥视此外无从知悉的隐秘。他认定蓝花的出现不是偶然的,是神秘的召唤和启示,因而感到一种使命感。小说的情节就是围绕这一使命感展开的,海因利希通过游历完成了他的自我修养,成为诗人。不过,他的发展之路既不同于歌德笔下的迈斯特,也不同于蒂克笔下的斯坦恩巴尔德,没有冲突,也没有波折。另外,海因利希离家之时也没有明确的目的,他的使命感起初只是一种朦胧的憧憬和对远方的向往。蓝花的召唤与其说是某一外在力量的感召,毋宁说是内心的觉醒,类乎柏拉图所说的回忆(anamnesis)。心灵上印有蓝花的影子,生命便不再像篇首壁钟切割时间那样单调机械,而成为一个有意义的整体。对蓝花的渴念和追求也提升了主人公发现隐秘世界的关联与因果的敏感度。诺瓦利斯对迈斯特式的学习时代不以为然,他认为,人不能牺牲自己的个性和兴趣,制定目标去迎合社会。在给友人的信里他写道:“用学习时代一词是错误的,因为它表达了一种确定的路径。我的小说不是别的,只是从无限到有限的过渡时代。”所谓“从无限到有限的过渡”指的是从抽象理想走到具体现实。过渡时代虽然也有目的性,但它不是人自己主观设定的,而是已经客观存在的。学习是有意识地去改变现状,过渡却类似于进化,属于自然过程。因此,在诺瓦利斯的小说中,海因利希并没有为自己定计划,也不用克服什么阻力和困难。他的成熟宛如自然界里草木的生长,漫不经心而又理所当然。

小说的主题是过渡——从期待到实现、从理念到艺术的过渡。无限变为真实,朦胧变为清晰。从形式上看,海因利希走向诗的过渡是他的一次远行。因为魂牵梦萦的蓝花使他与现实世界疏离,变得忧郁起来,他母亲决定带他拜访远在奥格斯堡的外祖父,好让他散心解闷。路上没有不寻常的经历,海因利希也没有如何留心观察沿途的民俗与景致。观看和阅历对海因利希成为诗人并不重要,重要的是听。看只能局限于现时,听却能超越时空;看的对象只能是与主体分离的客体,听却是听者与所听的和谐共振。他听同行的商人讲古老的传说,听途中遇到的人讲他们的经历和身世,抵达目的地后,听诗人柯灵索尔讲述关于诗与爱的象征童话。小说上部以这一童话结束,表示海因利希已领悟到了诗的真谛,完成了向诗的过渡。

海因利希一路听的故事看似随意排列,其实各具匠心。开始是商人旅伴讲古希腊流传下来的歌手亚利安以歌声感动天地而逢凶化吉的传说,以及亚特兰迪斯沉没前一位青年歌手和一位公主暗恋的曲折经历,他们讲的都是带有传奇色彩的远古的故事, 主题是歌声的魔力和它对心灵的震撼力。接下来,所遇十字军骑士和一位被掳来的东方女子苏力玛分别讲述战争和战争带来的灾难。苏力玛忧伤凄婉的歌声是对战争的泣诉和哀怨。讲述者的身份先含糊后具体:同行的商人都没姓没名,而且一直以复数形式出现,遇到的骑士也是多人,但已用到了单数,最后,苏力玛不仅作为个性出现,还道出自己的亲身遭遇。这些人的讲述,时间上由远而近,内容上由传奇到真实,总之越到后来,越接近现实。这一推进暗示海因利希与歌(诗)的距离逐渐缩小。当海因利希与苏力玛告别,苏力玛要送给他从故乡“诗的国度”携带来的惟一物品———个琉特琴时,他却谢绝了,因为他的诗艺还没有成熟。接着海因利希在路上一前一后遇到一位矿工和一位隐者。这两个人对海因利希讲的,与诗的关系更近了一步。矿工富有人生智慧,他挖掘金子,却从不想去占有,只为了造福他人。矿工与诗人有点相似,他进入地下好比诗人进入人的内心深处,他们都不受表面虚像的迷惑,要去探索隐藏的秘密。矿工对海因利希讲的话,仿佛在他心中打开了一道“隐蔽的门”,让他领会到“大自然的深度”。隐士霍亨索伦则向海因利希揭示了历史的深度。他说,了解历史要深入到记忆的深处,认识到那些不为人知的关联,而不

只是就事论事孤立地看待具体史实。正因为这样,写史的人必须也是诗人,因为只有诗人懂得如何把发生的事件巧妙地串连起来。诗人与潜入地层寻找大自然宝藏的矿工一样,能撇开表层的史实,进入内在关联的深处,发现那些贯穿史实的神秘力量,从而揭示历史的真实。诗人不仅能把握这些神秘力量,而且能令人信服地赋予他虚构的人物和命运这种力量,所以诗人的作品比博学的编年史家的著作更为真实。海因利希在隐士那里看到的一本书,证实了隐士关于诗与真的看法。海因利希吃惊地发现,这本书里竟有他本人的生平故事,而且不仅局限于往事,还有现时和未来的经历。这里,书和现实的关系正好颠倒了过来:不是书在模仿再现现实,是现实倒过来演绎书里的内容。这本神奇的书似乎也在暗示生活源于诗,诗高于生活。这段经历令海因利希心中又闪现出蓝花的影子。

海因利希的旅行看似平淡无奇,但他经历的却是通向诗人之路的几个重要站点,如充满浪漫色彩的东方古国、战争、自然和历史。旅途中的所闻使他眼界大开,不过此“眼”不是凡眼俗眼,应当是“内心的眼睛”。事实上,海因利希并没有真正经历什么,路上所有的信息仅仅是一种提示而已。但蓝花引发的憧憬使他感知到冥冥之中神秘的诗的使命,所以,他能理解那些提示的玄机和意义。也可以说,那些提示让他意识到他内心深藏的秘密。海因利希到达目的地奥格斯堡后认识了诗人柯灵索尔和他的女儿玛蒂尔德,他的诗之旅也就圆满结束了。柯灵索尔教会了他诗人的手艺,而玛蒂尔德就是从蓝花中长出的梦影。他和玛蒂尔德一见钟情,爱情使他找到了自我,也找到了世界整体的意义,爱情把他带到了诗意的境界。

海因利希的爱情没有阻力和波折,一对恋人也没有什么心理活动,两人仿佛知己重逢,彼此相爱像花儿开放一样是自然而然的事。玛蒂尔德身上体现着美、和谐和爱的激情,此外几乎没有任何个人特征,对海因利希来说,她是诗的化身,代表的是一种理念或者“原始形象”(Urbild)。正因为如此,她只能是他灵感的源泉,而无法成为他日常生活中的伴侣。玛蒂尔德注定得死去。海因利希梦见和恋人在水上相逢,玛蒂尔德被蓝色的水波吞没了。这个梦是玛蒂尔德死的预兆。小说下部《实现》开始时,她已经离开人世了。

上部《期待》最后一章是诗人柯灵索尔讲述的关于爱神和寓言之神的童话。诺瓦利斯把这篇与小说情节没有直接关系的童话作为结尾，显然是要打破文学体裁固有的结构，让"小说过渡到童话"，把具体的人物和事件提升到普遍性层次。这篇童话讲的是大角星王国的劫难和解救。大角星王国自从战神的剑扔到尘世、他的妻子"智慧"下凡人间，就被冰雪封冻，大角星的女儿"和平"沉睡不醒。书记员乘虚谋反，烧死爱神的母亲，独霸王国。最后，爱神的异母妹"寓言"巧胜书记员的帮手命运女神，融化了冰雪；爱神吻醒沉睡的"和平"，大角星王国终于得救。在爱神与"和平"这对爱侣的治理下，大角星王国进入了新的黄金时代。童话故事中，书记员代表着独断的理性，"寓言"则是诗的化身。代表诗和爱的"寓言"跟爱神兄妹联手，平息了理性的谋乱。弗·施莱格尔曾经说过："诗能疗治理性击出的伤口。"这篇童话仿佛就是为这句名言作注的。

小说的下部写海因利希在恋人死后到一个修道院去，路上听到玛蒂尔德的声音，嘱他要跟一个即将出现的少女在一起，还预言等他死后两人将会团圆。通过少女，海因利希认识了隐士希尔维斯特医生。隐士告诉他花草是自然的语言，并预言人类将出现黄金时代。小说只写到这里。按诺瓦利斯的构思，海因利希将去瑞士、意大利等地，在事功世界做一番业绩，甚至率兵打仗，足涉希腊、波斯等诗的国度，然后回到德意志帝国宫廷，与皇帝讨论治理天下等问题。他还将参加诗的庆典和歌咏比赛。爱与诗使自然与人类和谐统一，在尘世实现了童话故事中的黄金时代，现实世界也就完成了向童话的过渡。最后，海因利希摘下蓝花，经历了幻化为自然物体的种种变形：诗与自然融为一体，世界实现了"诗化"。

形式上，《海因利希·冯·奥夫特丁根》有别于其他浪漫文学的小说，奇而不乱。小说里没有施莱格尔或蒂克等人笔下由纵情或冥想导致的无序，浪漫文学的无限理念表现在法度井然而具有魔力的语言之中。作品未完成，那是作者染病早逝之故。小说中的叙述随主人公的经历单线条展开，结构严整，意象清晰，语言简洁明净，有一种古典美。

（五）克林格曼

奥古斯特·克林格曼(August Klingemann, 1777—1831)生于布伦什威克，父亲是个谨慎敬业的写字员。他小时候观看席勒的《斐爱斯柯在

热那亚的谋叛》,印象极深,梦里还忘不了剧中的情节。从此,他与文学结下了不解之缘。克林格曼在耶拿大学读法律时,正值浪漫文学兴起,他饶有兴趣地听费希特、谢林和奥·施莱格尔等人的讲座。基于年龄差别,他没有进入"耶拿圈子",只与初涉文坛的勃伦塔诺有些来往,但他接受了早期浪漫文学的美学理念。克林格曼未完成学业,回到故乡后先以编报、写作谋生,后担任公务员。1813 年任布伦什威克剧院经理,该剧院后来升为"民族剧院",在德国戏剧界有一定的地位。歌德《浮士德》的第一部由他首次编导并搬上舞台。作为导演,克林格曼当时声望颇高,但他的作品(多部小说、近二十部剧本)没有引起什么反响,现在也无人问津。过去德国文学史里找不到他的名字,最近几十年间情况才有所改变。经考证,署名为"博纳温图拉"(Bonaventura)的奇书《守夜》(Nachtwachen)就出自克林格曼之手。这部小说在浪漫文学中占有特殊的地位,至于作者是谁,一直是德国文学史上的一桩公案。学界众说纷纭,起先认为是谢林、卡罗琳娜·施莱格尔或勃伦塔诺所作,后来又说是维策尔(Karl Friedrich Gottlob Wetzel)的手笔。随着谜底的揭开,克林格曼终于跻身于重要作家之列。不过谈起他的作品来,也就一部《守夜》而已。

《守夜》发表于 1804 年,封面上的出版时间写的是 1805 年。全书共十六章,章节划分比较随意,章节与章节之间既不连贯,也没有时间顺序,通篇是守夜人断断续续的自叙和独白,内容驳杂混乱,经常变换话题,仿佛要把他淤积在胸中的愤懑一股脑儿倾吐出来,全然不管内容是否有关联。读者只能像拼板一样从零碎的信息中拼出这位守夜的"我"的整体形象。守夜人本是炼丹士和吉卜赛女人的私生子,一个弃婴,被一个鞋匠从修道院的十字回廊捡来收养,名字就叫"十字回廊"。他从小跟着养父当鞋匠,精神上与同为鞋匠出身的诗人汉斯·萨克斯、思想家雅克布·伯默颇有相同之处:既具备诗人的才情,又对自然的神秘性有所领悟。他看透了尘世的虚伪、荒诞,不愿同流合污,因而处处受到社会的排斥与迫害。他在教堂里大笑,在妓院里祷告,别人庆生时他唱挽歌,被人家轰出大门。他写诗挖苦权势,被抓起来蹲监狱。重获自由后开始在街头卖唱,又因唱词影射现实遭起诉,罪名是诽谤辱骂教会和政府。他在辩护词中指控法官代表不义,拒不接受其判决,于是被法庭宣布为

疯子,关进了疯人院。跟疯人在一起,他第一次感到了人间的爱,并正经八百地考虑着要把疯人院建成柏拉图式的理想国。可好景不长,他的情人奥菲利娅在生下一个死胎后自己也死于产褥。他被逐出疯人院。后来去演木偶戏,因戏中有诛杀暴君的情节而引发村民骚动。木偶戏遭禁,用以谋生的木偶道具也全给没收了。不合时宜的"十字回廊",动辄得咎,在社会找不到立足之地,最后成了守夜人。

小说里,诗人与社会处于一种必然的紧张关系之中。诗即真,而虚伪的社会则需要谎言来维持假象。社会面对小人物的苦难冷漠得近乎麻木,但对诗却保持着高度的警惕。哪里出现诗的声音,便立即将其扑灭、扼杀。用小说中的话来说,就是"现在谁想活着,就不许写诗"。《守夜》通过一位贫困交加的诗人之死,表现社会是如何无情剥夺诗人生存空间的。诗人倾注毕生心血写出了悲剧《人》,把所有的生存希望寄托在作品上,因承受不起退稿的打击,把捆扎文稿的绳子解下来,上吊自尽了。守夜人的现身说法也证明了生活与诗不可调和的对立,他被排斥在白天之外,等于被逐出了社会。不过,他比那位"诗人兄弟"幸运,虽然失去了"散文般的白天",但赢得了"诗一般的夜"。作为局外人他反倒有夜游的自由,从守夜的"高空"居高临下鸟瞰尘世的众生相。白天人们在乔装掩饰,夜揭开了温情社会的面纱,露出了它本来的面目:一个法官一面偷情,一面写死刑判决,因为情人喜欢看凶杀故事,就把执行日期定在情人的生日;一个神父得不到垂危者的灵魂而老羞成怒,对他的尸体施暴——结果断送了自己的性命;一个修女生下孩子,修道院的僧侣把她活活地砌在墓穴里……社会充满了丑恶和原始暴力,守夜者是不为人知的见证人。

与世人格格不入的守夜人,仿佛"从外星跌落到这个世界",在他看来,要么是世人颠倒了,要么就是他自己颠倒了。出于激愤,也是为了使自己不至于彻底绝望,他以笑为武器来抗争。这笑有时是旁观者的冷笑,有时是知情人的嘲笑,有时是愤慨至极的狞笑,有时又是无可奈何的苦笑。笑是与外界隔离的手段,是保护自己,也是对外部世界的冒犯。面对社会的虚伪,守夜人采取玩世不恭的态度,他的嘲讽如利刃一般戳破了所有的面具和矫饰。守夜人可以算做一个启蒙者,把掩藏在社会秩序、道德、宗教信仰表层下世人的贪婪、欺诈、冷酷和愚蠢一一暴露在光

天化日之下，使其无所遁形，但他找不到启蒙主义所宣扬的人的正面价值。他像剥洋葱一样揭去社会与人的层层伪装，最后露出来的不是真实的核，而是乌有。小说结尾时有一段守夜人得悉自己身世后的描写，颇能说明这一点。他在墓园打开死去多年的父亲的棺材，见这位不信神的方士死后居然双手合十作祷告状。“啊哟！这是咋回事——连你也只是个面具，要蒙骗我？”为除掉自欺欺人的伪饰，守夜人试图掰开死者合拢的手。不料，一碰之下整个尸体就变成了一小堆灰。他干脆把父亲残骸的灰抛撒到空中，临了只剩下——“无”。“无”是小说最后一个词，可以看做守夜人去伪寻真的最后的结果。

二 中期浪漫文学

(一) 阿尔尼姆与勃伦塔诺

路德维希·阿希姆·封·阿尔尼姆(Ludwig Achim von Arnim，1781—1831)和克莱门斯·玛丽亚·勃伦塔诺 (Clemens Maria Brentano，1784—1842)是“海德堡浪漫派”的代表人物。两人的性格、生活态度和人生道路大相径庭，但很投缘，认识之后马上成了莫逆之交。也许正是由于他们两人秉性不同，彼此才互相吸引，不过他们之间最重要的纽带恐怕还是对文学的共同兴趣。他们不仅讨论文学艺术、切磋诗艺，也进行卓有成效的合作。他们合编的《隐士报》是盛期浪漫文学的阵地，聚集了许多作家。他们共同收集出版的《少年神号》在浪漫文学史上占有特殊地位。鉴于他们密切的关系和合作，文学史家常常把他们相提并论。

阿尔尼姆出身于柏林一个贵族家庭，父亲是普鲁士官员。不过父亲对他成长的影响并不大。他母亲死于生他的产床，他和比他大两岁的哥哥被交给寡居的外祖母抚养。外祖母是个吃苦耐劳、有实干能力的庄园主，文化程度虽然不高，对艺术也不感兴趣，但她没有放松对两个外孙的教育。大学时代，阿尔尼姆先是学习法律，后来重点放在自然科学和数学方面。求学期间，他发表了不少关于自然科学的论文，这些论文引起了学界专家的关注。后来他发现，自己的科学研究超不出谢林、里特等一流学者的已知范围，而没有新见的著述对他来说毫无意义。在跟蒂克、勃伦塔诺等人交游之际，阿尔尼姆的兴趣转向了文学，他说：“我不愿为蛀书虫写书：我感官的花苞向着诗的光芒绽开。”大学学业结束后，

阿尔尼姆得到外祖母的资助，与他的哥哥一道游历了欧洲文化名城，去了德累斯顿、慕尼黑、维也纳、日内瓦、巴黎、伦敦等地。在长时间的游历中，他一边了解民俗风情、考察时政、收集民歌等文学资料，一边不停地写作。

游历结束后，阿尔尼姆并没有开始职业生涯，他继续自由创作，先后在海德堡与柏林两地与浪漫文学作家交往。这段时间他与勃伦塔诺在一起，两人同为浪漫文学圈子里的灵魂人物。当时正值拿破仑对外扩张时期，阿尔尼姆十分关注时局的变化。国难当头，他决定以笔为武器投入战斗，甚至打算专门办一份日报，唤起国民抵抗拿破仑的意识。办报的计划没有实现，但他写下了许多政论文章，抨击拿破仑利用民众运动谋取私利，不求造福人类。他也批评德国现状，呼吁普鲁士政府通过改革以自强。在柏林期间，他与勃伦塔诺的妹妹贝蒂娜结婚。婚后，他搬到柏林附近自己的庄园里，过上了远离社会活动的庄园主兼作家的生活。阿尔尼姆一生都在勤奋创作，写的诗歌近两千首，许多穿插在小说和戏剧之中，但总的来说，诗歌的文学价值不高，主要成就还是在小说创作上。

勃伦塔诺出身于法兰克福一个富裕的市民家庭，父亲是意大利裔大商人，母亲是大家闺秀，歌德年轻时的意中人，也是歌德《少年维特的烦恼》中夏绿蒂的原型。外祖母索菲·拉·洛绪（Sophie La Roche）是德国文学史上最早的女作家之一，是维兰德的女友。勃伦塔诺小时就寄居在外祖母家中。他才思敏捷、机智善辩，但轻狂任性，缺乏毅力和责任心，勃兰兑斯（Georg Brandes）称他为浪漫文学"失路的孩子"（enfant perdu）。勃伦塔诺曾在波恩大学攻读采矿，后辍学，学经商也半途而废，然后到哈勒大学继续读采矿，旋又转到耶拿大学学医，学业无成，但结识了"耶拿圈子"里的一些作家。父亲去世留给他一大笔遗产，他毋需完成学业求职谋生，于是便开始写作。在勃伦塔诺不宁的漂泊生涯中，阿尔尼姆的友谊是一重要支柱。他和阿尔尼姆书信来往频繁，涉及面广，内容丰富，为研究浪漫文学提供了重要的史料。

勃伦塔诺的感情生活充满戏剧性的大起大落。早年他与耶拿大学一位教授的夫人索菲·梅洛（Sophie Mereau）相爱。比他大八岁的梅洛是位有才情、学养高的作家，她毅然解除婚约与勃伦塔诺结婚。这对志趣

相投的恋人爱得如痴如醉，然而勃伦塔诺婚前先后曾爱上过别的女人，因此与妻子冲突不断，有时甚至弄到剑拔弩张的地步。索菲生下的两个孩子都不幸夭折，生第三胎时，死于难产。丧妻不久，勃伦塔诺就与一位年仅十六岁的姑娘结婚。这次夫妻关系更糟，新妇凶悍无比，常闹得满城风雨，无奈之下，只好分居离婚。离异之前，勃伦塔诺又爱上一位演员，结果求爱遭拒。后认识了一位神甫的女儿、颇有诗才的露易丝·亨斯尔(Luise Hensel)。这也许是勃伦塔诺一生中最为销魂的爱，这种爱给了他“不尽的慰藉和不尽的痛苦”。为了娶她，勃伦塔诺甚至考虑改信新教。可惜这次爱情也没有下文，只留下一些哀怨动人的情诗。经过这么多的感情波折，勃伦塔诺猛然醒悟，意识到自己大半生是在“迷误、罪孽和荒唐的追求”中虚度的，1817 年，他作了一次总忏悔，决心改过自新。

此后勃伦塔诺回到天主教的怀抱寻找安慰。1818 年，他告别俗世，到杜尔门(Dülmen)陪伴修女埃默里克(Anna Katharina Emmerick，亦作 Emmerich)修行。该修女身上奇迹般地出现了耶稣受难时的伤痕(Stigma)，自称以不愈合的伤口之痛承受着救世主的全部苦难。勃伦塔诺将她奉若圣者高人，厮守她的病榻达五六年之久，虔诚地记录她的言谈和幻象，直到她去世。其间，勃伦塔诺托人拍卖了他长年积累的图书和收藏的文物，以及丰富而珍贵的手稿，就这样彻底脱离了世俗文学界，成为一个地地道道的“神启诗人”(poeta vates)。他写下一万五千多页记载修女埃默里克言行的笔录，在此基础上整理出玛丽亚和耶稣生平事迹三部曲：《圣母玛丽亚的一生》(Das Leben der heiligen Jungfrau Maria，1852)、《我主救世耶稣基督的一生》(Das Leben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi，1858)、《我主耶稣基督的苦难》(Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi，1833)。第三部最先问世，曾风行一时，再版多次；前两部系作者死后才出版。陪伴修女期间，勃伦塔诺仿佛找到了精神家园；修女死后，他又开始了奔波不定的漫游生活，最后在“天主教运动的大本营”慕尼黑住了一阵，与那里的格勒斯一样，写作兴趣只在宗教方面。海涅嘲讽他晚年成了“天主教宣传的通讯员”。

1.《少年神号》

民歌集《少年神号》(Des Knaben Wunderhorn)[1]虽然不是窄义上的

① 又译《男童神奇的号角》。

浪漫文学作品，但它对浪漫文学乃至德国诗歌的影响甚巨，可以不加保留地说，它代表着盛期浪漫文学的最高文学成就。这一民歌集的出版也标志着浪漫文学由早期"耶拿浪漫文学"的"雅"(倾向理论探讨和哲学思辨)朝"海德堡浪漫文学"的"俗"的过渡。《少年神号》由阿尔尼姆与勃伦塔诺两人收集整理，于 1806 年(第一卷)和 1808 年(第二、第三卷)出版。阿尔尼姆与勃伦塔诺关注民歌是受到赫尔德的启发。赫尔德阐述了民歌作为民族独特的心声在文化史上的重要性，在《诗歌中各族人民的心声》(Stimmen der Völker in Liedern，1778/1779) 中收集了 20 首德国民歌。阿尔尼姆与勃伦塔诺的《少年神号》出了三大卷，收入 723 首诗歌。第一卷卷首写着献给"枢密顾问歌德先生阁下"，编者把印好的第一本送给了歌德。歌德特意写了一篇书评，对编者的勤勉和历史眼光予以很高的评价。《少年神号》收集的民歌，内容庞杂，形式多样，时间跨度达数百年，其中有爱情诗、漫游诗，有赠别诗、豪饮诗，有童谣、叙事诗，雅的有圣歌，俗的有小曲，不一而足。这些时代、地区、内容各不相同的作品表现出普通人的悲欢离合，从不同侧面反映出民间生活的甘苦，是民族文化心理的艺术沉淀。

阿尔尼姆与勃伦塔诺挖掘整理文学遗产，展示没有雕饰的民歌风貌，为当时的文学界提供了一个清新而富有启发的创作范例。不过，他们的本意不止于此。他们是要借以唤醒德意志民族的集体记忆。他们在取舍民歌时着眼于再现一个"浪漫化"的德意志民族的理想世界：那里的生活充满诗意，普通人不仅都是自由的个体，而且还是诗人，有生活情趣，也有为"伟大的业绩"作奉献的热情，他们用纯朴生动的诗的语言表现并丰富他们的生活。逝去的精神世界要成为现实的一面镜子。阿尔尼姆说，假如德意志民族在精神上不是一盘散沙，那么，民歌口头流传就够了，不需要收集付印。在大敌当前、民族存亡未卜之际，民歌集的出版有着明显的政治意义：要让散居在各诸侯国的德国人意识到自己统一的文化根脉，从而激发他们民族自强、文化自救的热情。打败拿破仑后，普鲁士大臣施泰因说，德国人民得以取胜的爱国激情很大程度上来自海德堡。当然收集民歌也有教育民众、消弭社会等级差别的考量：以歌咏作为启蒙手段，把民众统一在诗的媒介中来。阿尔尼姆甚至想到在全德国境内成立诗歌和歌咏学校，专门培养诗人和歌手；他也动过出资

建立印刷厂的念头，出版一般大众买得起的读物和乐谱，以此来普及艺术。

《少年神号》的副标题是《德意志古代歌谣》，不过所选的作品从中世纪到19世纪初都有，而且有些还是有名有姓的诗人的作品，也有编者自己创作的诗。对民间歌谣和佚名作品，做过一定的加工润色。阿尔尼姆对文字上的改动有所保留，勃伦塔诺却没有太多的顾虑，他凭自己对民歌的理解，在节奏、韵律甚至结构等方面进行了大刀阔斧的剪裁修改。经过编辑，全集有了一种较为一致的民歌体：朴实而不滞拙，单纯而不浅陋，格律严整又不失浑然天成之美。这种编辑方法在当时颇有争议。格林兄弟指责他们不尊重历史真实。雅·格林和阿尔尼姆还就历史与诗的真实性问题展开过热烈的讨论。雅·格林认为，历史与现实之间有一道明确的界限，不能改变古代的见证，人为地将其移植到现时。阿尔尼姆则认为，“自然诗”（民间歌谣）和“艺术诗”（作家的创作）并无本质的区别，两者都有对方的影子，不能把“自然诗”抬到惟一具有真实性和有效性的高度。在人的创造力中，自然和艺术是不分家的，即便是古代的民间歌手，也不能否认其艺术性。从科学角度看，格林兄弟的意见自有其道理，但是，《少年神号》对时人与后人经久的影响和启发证明了阿尔尼姆与勃伦塔诺的选择是对的。从浪漫文学作家到海涅、毕希纳乃至20世纪的诗人如霍夫曼斯塔尔等都曾得益于这个集子。歌德曾表示，希望看到每家每户都有这部诗集，“放在窗台、梳妆台或者放歌谱和菜谱的地方”，也希望音乐家能为集子里的诗谱曲。歌德的第一个愿望落空了，但第二个愿望圆满实现了。通过贝多芬、舒曼、勃拉姆斯（Johannes Brahms）、门德尔松－巴托尔迪（Jakob Ludwig Mendelssohn－Bartholdy）、施特劳斯（Richard Strauss）和马勒（Gustav Mahler）等音乐家谱曲，《少年神号》的影响早已超越了德国国界。

2. 阿尔尼姆的小说

阿尔尼姆的长篇小说《守护皇冠的人》（Die Kronenwächter, 1817）是浪漫文学作品中最重要的一部历史小说。历史题材是浪漫文学所惯用的，不过这里的历史往往只是理想投射的背景或者艺术乌托邦，作品中的历史人物和事件难免掺杂着大量虚构的情节，包括寓言、童话等等。阿尔尼姆十分重视细节的真实，他为创作小说仔细研究过当时的习俗、

服饰、建筑等等,《守护皇冠的人》向读者展示了一幅丰富多彩的德国中世纪末的历史图景和文化风俗画。不过,作者感兴趣的是历史哲学而不是历史本身,他无意像司各特(Walter Scott)那样拘谨地再现历史,而是要揭示更高层次上的历史真实,即把无意识的历史上升到意识层面,破译历史的密码。阿尔尼姆认为,作者可以通过"内心的观照"来填补历史空白,可以借助想像来建构隐含着对未来憧憬的神话,他的小说同样也穿插了许多杜撰和幻想成分。有人称它为"传说小说"(Sagen-Roman)或"艺术传说"(Kunst-Sage)。

小说的时代背景是1500年前后,这是欧洲步入近代之前观念与制度欲变未变的转折时期,整个社会弥漫着一种焦躁不安的气氛。一个秘密社团守卫着逝去的霍亨史陶芬帝国的皇冠,暗中积极准备扶植一个皇室后裔复辟。他们看中了病恹恹的贝托尔特,把他接到霍亨史陶芬红胡子大帝出生的威普林根小城,助他致富,在红胡子大帝宫殿的遗址建起一个纺织厂,最后让他当上了市长。守卫皇冠的人设法让贝托尔特对骑士生涯和打仗产生兴趣。他不会骑马,于是就骑木马练习,结果木马散架他摔了下来;他体弱无力,就让医生浮士德给他输入另一皇族根苗的血,开始了"第二次生命"。但这位"皇储"偏不争气,在做了许多蠢事之后,民心尽失,连妻子也瞧不起他,英雄梦自然无法实现。最后,他输过血的静脉胀裂,不光彩地猝死在列祖列宗的坟地里。

贝托尔特逆时代潮流而动,与堂吉诃德颇有几分相似。他梦见钟在倒走,却意识不到这是一种警示。最具讽刺意味的是,他满怀希望地去找先祖的皇冠堡(Kronenburg),到了那儿却发现,传说中美轮美奂的七层楼台原是一座建筑在沼泽地的年久失修的古堡,主人是霍亨史陶芬传人,一个弱智的伯爵,穷困潦倒,在世人视野之外和一个粗俗的女佣姘居度日。在浪漫文学中,古堡往往是发思古之幽情的凭吊之所,从未有人像阿尔尼姆那样以写实的笔法勾画如此一幅衰败不堪的景象。这样的皇冠堡当然不可能是无上权力合法性的象征。小说暗示,要想不劳而获得到天下至宝是枉然的,真正的皇冠堡只能重新建造。阿尔尼姆计划写四卷,但只完成了一卷《贝托尔特的第一次和第二次生命》(Bertholds erstes und zweites Leben),他死后十几年妻子贝蒂娜整理出版了第二卷《安东》(Anton)。画家安东被守卫皇冠的人选中接替贝托尔

特，完成其未竟的使命。但他认识到这个团体的所作所为后洗手不干了。根据阿尔尼姆留下来的笔记判断，安东最后要摧毁皇冠守卫者的城堡。小说中的皇冠无疑象征着德国民族的统一和强大，但那些守卫皇冠的人却杀人越货无所不为，既无道德情操，又无政治智慧，根本无法承担起振兴民族的历史使命。他们煞费苦心寻找皇室后裔以图大业，显得十分可笑。小说第二卷的尾记里写道："德国的皇冠只能通过精神修养才能重新获得。"

《拉特诺要塞发疯的伤员》(Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau，1818）是一中篇小说。阿尔尼姆的创作灵感来自几十年前法国马赛附近的拉特诺要塞发生的一起离奇事件，但他没有照搬真人真事，而是把它处理成一个爱情故事：法军伤员法兰寇尔在莱比锡被俘，德国姑娘丽丽对他一见钟情，精心护理他痊愈，并决定跟随他远走法国。丽丽的母亲拦不住女儿，就迁怒于法兰寇尔，诅咒他要魔鬼附体。果然，脑部受伤的法兰寇尔神志出了毛病，情况越来越糟，最后面临被解除军籍的危险。丽丽——后改名为罗萨丽——私下向司令官求情，司令官下令派他看守储放火药的拉特诺要塞。因他会放烟火，还特意给了他火药库的钥匙，让他制作烟火，好在国王生日那天大显身手。他们一家人于是高高兴兴地搬到要塞塔楼上安居。有人嫉妒，便添油加醋地告诉法兰寇尔，他的美差是妻子跟司令官暗通款曲才得来的。法兰寇尔一怒之下彻底疯了，他粗暴地把妻子连带孩子赶下了塔楼，还扬言要炸毁火药库。他把制作好的烟火统统燃放掉，用火炮控制住港口及通往市区的要道。折腾了整整三天，城市物资供应不继，人们组织起兵力攻夺要塞。在情势万分危急的当儿，罗萨丽决定冒着生命危险上要塞，以爱唤醒丈夫的理智。疯子见她上来，就点燃火炮的导火索，向她开炮。她平静地说，要死也要跟自己的丈夫死在一起。当导火线的火星变弱时，疯子趴过去吹，罗萨丽跪在大炮前的台阶上一动不动，把自己的生命交给她挚爱的人。蓦地，疯子揪住自己的头发，猛击起自己的脑袋来。滴下的泪和血熄灭了导火索，一阵风把炮眼里的火药引子也吹散了——爱情终于战胜了疯狂，法兰寇尔恢复了理智。

这篇喜剧性小说将正与邪、天使与魔鬼、爱与虚荣作了鲜明的对比。罗萨丽体现着无条件的爱心，她像天使一般护理伤员、协助丈夫、舍

生去救无辜百姓脱险，法兰寇尔则是魔鬼附体，他爱虚荣而走极端，几成公害。这里，法国人和德国人的角色分工颇值得玩味，法兰寇尔身上或多或少折射出作者对法国人的看法。一个丧失理智的人在火药库胡闹显然是暗示法国大革命的疯狂和危险，是一个德国人以爱的名义才化险为夷。

阿尔尼姆较重要的小说还有《多洛雷斯伯爵夫人》(Armut, Reichtum, Schuld und Busse der Gräfin Delores, 1810，长篇小说)、《埃及的伊萨贝拉》(Isabella von Ägypten, 1812，中篇小说)等。

3. 勃伦塔诺的创作

勃伦塔诺的处女作《哥德维》(Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, 1801)是他写的惟一一部长篇小说。青年勃伦塔诺在耶拿求学时与浪漫文学作家过从甚密，深受弗·施莱格尔文学理论的影响，这部小说可以看做实践浪漫文学理论的尝试。另外，作者当时正与索菲·梅洛热恋，这段爱情经历对小说问世也起了催化作用。小说共分两卷，第一卷由 28 封书信组成，没有任何其他交待，信也没有日期，众多写信人与收信人的经历结成一个复杂的关系网，而读者接触到的却只是一些零碎的片断，串不成一个整体的故事，读起来一头雾水。第二卷写青年作家玛丽亚如何受托将这些书信重新检视一番，理出头绪，接下去把小说写完。“玛丽亚”是小说发表时作者的署名，也是勃伦塔诺受洗时的教名。小说带有一定的自传色彩：主人公哥德维是一个有钱的商人的儿子，小时候丧母，与父亲关系不融洽。他觉得童年时代有很多自己不知道的秘密，于是利用漫游的机会了解自己的身世，完成自我认知。哥德维漫游中相识或相恋的人都与他的家庭有关，起初他并不知道，后来才像解包袱一样解开了这些谜底。原来，他母亲先前有过意中人，被他父亲骗婚后再次见到自己的情人，触景伤怀自沉而死。哥德维家庄园池边的石像就是纪念她的，所以小说全称为《哥德维或母亲的石像》。小说的一个重要母题是“伤口”：父亲加给母亲的伤害，对年幼孩子造成的创伤等等。留在记忆中的“伤口”是寻找自我和进行艺术创造的动力。艺术创造就是把现实的“伤口”演绎为艺术形象。

读者和作者跟小说的写作进程同步，是这部小说最独特之处。书中受命完成小说的作者感到有困难，竟向小说中的人物求援。小说第二卷

写玛丽亚到哥德维的庄园寻访他，借助哥德维的解释，玛丽亚总算把上卷出现的人物之间的关系逐渐理清楚了。有趣的是，书中人物还站出来褒贬成书部分的缺失，甚至批评作者的处理方式。这样，读者和文本之间便产生了嘲讽性的距离感。如哥德维在解释和评点小说片段时，把玛丽亚领到水池边说，小说中所缺的某页已被他扔进了这个水池中。后来，玛丽亚整理得不耐烦了，便和哥德维商量，要把小说中的人物统统打发到意大利去旅行："上帝保佑别再回来了。"临了，玛丽亚病死，小说未完，只好由哥德维自己出马草草收场。

小说的副标题叫《一部荒莽无序的小说》(Ein verwilderter Roman)。第一卷视角频繁转换，大有后来所谓蒙太奇的艺术效果。第二卷虽切换成统一视角，但叙述中穿插了许多回忆、故事、歌谣等独立成分，而且叙述者不时跳出叙述框架反思叙述。凡此种种，使得小说成了一座不辨路径的迷宫。也许这正是作者的匠心所在：结构纷杂可以烘托世事的诡异以及小说主人公内心的迷乱。

勃伦塔诺最有名的短篇小说是《勇士小卡斯珀尔和美女小安耐尔的故事》(Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl, 1817)，讲的是一对把荣誉看得比生命还重要的年轻情侣的悲剧。军人小卡斯珀尔回家探亲，路上马和行囊被盗。当他发现盗贼竟是自己的父亲和异母兄弟时，正义感迫使他大义灭亲，告发了他们。身为盗贼的儿子，他觉得自己已无颜苟活于世，尤其使他痛心的是，荣誉心强的女友小安耐尔再也不可能与他这样的人结婚了。他到母亲墓前开枪自杀，留下遗嘱请求能得到体面的葬礼。小卡斯珀尔的情人小安耐尔因久无男友音讯，被一位伯爵勾引后遭遗弃。怀孕分娩后，为了不至蒙羞，她狠心杀死了孩子。法庭上，她拒绝供出孩子父亲的名字而甘领死刑。这个故事是由小卡斯珀尔的外祖母向作者讲述的，她也是小安耐尔的领养人，所以称呼他们时在两人的名字前都加个"小"字。因小安耐尔第二天一早就要受刑，老太太请作者替她写一份呈折，请求公爵给两人以基督徒的葬仪。作者连夜赶到宫殿，向公爵讲述了两人的遭遇。公爵派一军官火速奔向刑场宣布赦免令。当军官抵达时，小安耐尔已被处死。军官——就是勾引小安耐尔的那位伯爵一认出了死者，惭恨之余，饮毒自尽。小安耐尔和小卡斯珀尔终于合葬在一起，获得了他们生前失去的荣

誉和爱情。老太太的愿望满足了,当场瞑目逝去。

小说写实之处往往夹杂一些童话成分,给悲剧增加了几分宿命的神秘感:一次,年幼的小安耐尔走近一把行刑的剑,那剑忽然抖动起来,刽子手说,这把剑渴望她的血,建议用剑在她脖子上划一下,她害怕不肯。为了止住行刑之剑嗜血的躁动,人们决定用它来处决一名死囚,不料,砍落的死囚的脑袋竟向小安耐尔飞去,并用牙齿紧紧咬住她的衣裙。此后,仿佛冥冥之中有一种力量在牵引她,一步步走向死亡。她和男友极度重视荣誉,这反而成了导致他们毁灭的原因。所以,公爵让神父在悼词中加上一句"把荣誉全部给上帝"的话。

(二) 格勒斯

约翰·约瑟夫·格勒斯 (Johann Joseph Görres, 1776—1848,1835 年封为贵族)出身于莱茵河边科布伦茨的一个商贾之家,母亲是意大利人,中学时代他曾是诗人勃伦塔诺的学长。严格地说,格勒斯不能算作家,他的文学作品很少,勃伦塔诺认为他缺乏诗才。作为学者也并不出色,他坦称自己不太适合学院生活。但他是一位天才型的政论家,笔锋犀利,行文酣畅恣肆,能抓住要害,极具鼓动性和感染力,在德国文学史上是个特殊的作家。基于他政论的影响力,他在史学家戈乐·曼(Golo Mann)写的《伟大的德国人》一书中占有一席之地。格勒斯一生多变,数易其政治观念。他观点的变化间接反映出时局的变化,而经历变化的他又以政论为利器催动时局之变。他身上体现出来的这种时代与个人的互动关系,在思想和社会大动荡的年代具有一定的代表性。

格勒斯早年是法国革命的狂热追随者,他欢呼共和,迎接革命军,编杂志鼓吹革命理念,参与现实政治。可是当他后来率团访问法国在巴黎近距离观察了法国政局之后,改变了自己的政治观念。他写下了《共和八年雾月出使巴黎的收获》(Resultate meiner Sendung nach Paris im Brumaire des achten Jahres, 1800),道出了自己对革命的失望和他由激进转向冷静的心路历程。此后他在故乡一个中学教物理和自然史,认真研究谢林的自然哲学。1806 年到 1808 年他在海德堡大学担任无薪讲师,教授美学、文学和自然哲学。其时海德堡聚集着一批浪漫文学诗人。格勒斯比阿尔尼姆、勃伦塔诺和格林兄弟等年长且阅历多,实际上是海德堡浪漫文学的思想导师。他发现了中世纪民间文学的价值,并着手研

究德意志古代文化并收集古民歌和民俗资料。在他的带动影响下,海德堡成了收集整理民间文学的重镇。1807年,他编辑出版了《德意志民间读物》(Die deutschen Volksbücher),多年后又整理出版了《古德意志民歌》(Altdeutsche Volks- und Meisterlieder)。格勒斯的另一个学术关注点是神话研究,出版过两卷本《亚洲世界的神话史》(Mythengeschichten der asiatischen Welt,1910),指出德意志文学与东方神话,尤其是波斯神话的关联。他的研究给了神话研究专家克洛伊策极大的启示和灵感。他在海德堡大学谋求教席无望,又回到科布伦茨任中学教师。1814年他推出《莱茵信使》(Rheinischer Merkur), 呼吁德国人民起来推翻拿破仑的统治。该杂志洋溢着民族主义激情,对法军摧毁力之大,被拿破仑称为"第五盟军"。斯特芬斯曾说,从未有一份杂志有过如此大的威力。战争结束后,《莱茵信使》因抨击普鲁士政府的复辟政策而遭到查封。格勒斯呼吁宪政, 并起草了一部《德国未来的宪法》(Deutschlands künftige Verfassung,1816)。1819年,他出版《德国与革命》(Deutschland und die Revolution),对时政提出尖锐的批评。他那些有关宪政和民主选举的倡议,被当局视为异端。为躲避缉捕,他取道斯特拉斯堡逃往瑞士。后来,他在天主教中找到了自己新的精神故乡。他改信天主教, 政治上趋向保守。1827年,巴伐利亚国王延请他到慕尼黑大学任历史和文学史教授。他在慕尼黑的居所成了带有浓厚天主教色彩的后期浪漫文学的大本营。格勒斯晚年仍著述不断,但与早年饱蘸酣墨赞美共和革命、宣扬民族主义的他判若两人。他五卷本的《基督教的玄秘》(Die christliche Mystik,1836—1842)把人类历史演绎为除恶扬善、寻求解脱的过程,仅是阐述基督教义而已。

格勒斯对浪漫文学的贡献主要在于他在海德堡大学执教时对民俗和神话的关注。他的《德意志民间读物》与阿尔尼姆和勃伦塔诺的《少年神号》以及格林童话鼎足而三,同为收集德国民间文学的瑰宝。就文学价值而言,前者或许无法与后两者相比,但若从文化史角度看,则可以说有过之而无不及。《德意志民间读物》被誉为"关于德意志古代文学的第一部系统而有学术性的著作", 它收罗了历代民间故事书和历书、医书以及其他实用手册, 对所有存目的资料从内容到形式都作了精当的讲解和评论。可以说,格勒斯以此开了日耳曼学研究的先河。这本集子

收罗的内容五花八门,涉及到民间生活的方方面面。故事书中有英雄史诗、骑士小说、圣者传奇、历史故事、游记等,实用手册中有工匠入门、保健指南、种植知识、历法,甚至还包括解梦和符咒书等。当然格勒斯并不是无保留地推许所有的民间读物, 例如他称具有迷信色彩的圆梦和咒语之类的东西是“荒谬的”,应该禁印。但总的来说,他对这些古老而雅俗共赏的民间读物评价很高, 认为它们体现了下层人的智慧和精神力量,对民族性的塑造和培养起了重要的作用。格勒斯不遗余力地收集介绍这些读物,并非缅怀过去,而是着眼于现时,为了把人们的注意力引向普通民众的精神世界和文化创造力。在格勒斯的张扬鼓吹下,收集古代与民间文学蔚然成风,在其后几十年间整理出版的大量诗歌、童话、传说成了德国浪漫文学不可分割的重要组成部分。

(三) 格林兄弟

1. 生平

雅各布·格林(Jakob Ludwig Karl Grimm,1785—1863)和威廉·格林(Wilhelm Karl Grimm,1786—1859)是兄弟,两人年龄相近,经历相似,志趣也相同,在研究整理日耳曼语言文学方面通力合作,建树颇多,所以人们一般将他们并称格林兄弟。他们出身于哈瑙一个信奉新教的官员家庭,父亲早逝,家庭经济拮据,作为家里六个孩子中的长子和次子,一度到卡塞尔的姨妈家寄居。在那里念完有名的弗里德里希吕克昂(Lyceum Fridericianum)中学,又一前一后到马堡大学读法律。时在马堡任教的萨维尼很欣赏兄弟两人,向他们开放他丰富的藏书,把他们引进浪漫文学的世界。他们接触到德国中世纪丰富的文化遗产,并认识了阿尔尼姆和勃伦塔诺。格林兄弟先是积极帮助他们收集民歌,和他们讨论民间文学本真性的原则问题, 在他们的影响下自己也开始收集民间文学,重点是童话和传说。雅各布二十三岁那年,母亲去世,抚养照顾弟妹的重担就落在了他的身上。他中断学业,供职于不同部门,当过拿破仑弟弟,新任威斯特法利亚国王热鲁姆·波拿巴的王室图书馆员,也担任过反法盟军的外交官,维也纳会议期间曾出任公使参赞,其后代表普鲁士到巴黎索讨法军从德国掠走的手稿文物。雅各布对现实政治非常失望,于是告别外交生涯,将全部精力投入学术。

1816 年,雅各布来到弟弟威廉供职的卡塞尔图书馆工作,两人的合

作就更加密切了。早年他们主要是收集整理古代文学和民间文学,晚年是著述, 侧重于语言研究。经过长年孜孜不倦的博闻广求,1812 年和 1815 年他们出版了《儿童与家庭童话集》上下两集,1816 年和 1818 年出版了《德国传说》(Deutsche Sagen)。《德国传说》共收有 585 篇,多数是两人直接从古籍及其他原始史料中辑录或把口头讲述整理成章的,小部分系同时代编者收集出版的现成故事。格林兄弟的编辑原则是,出处越早越好,如果同一个故事在不同史料中有出入时,依早不依晚。他们认为,这样做可庶几接近古代传说的本来面貌。《德国传说》第一卷有很强的地域性,内容多为趣闻怪事,如人与有魔力的妖怪之类的奇遇,第二卷历史成分多一些,有不少历史传说,篇幅相对也长一些,诸如《唐豪塞》(Tannhäuser)、《罗恩格林》(Lohengrin)等。

1830 年雅各布到格廷根大学任古代研究教授并兼管大学图书馆,威廉随之也到该图书馆工作,不久也升任教授。1837 年兄弟两人与盖维努斯等五名学者抗议汉诺威国王擅自废除宪法,雅各布、盖维努斯等三人被开除教职并驱逐出境,史称“格廷根七君子”事件。兄弟两人回到卡塞尔不久,先后被任命为科学院院士,又迁到柏林。雅各布后来还游历了意大利、斯堪的纳维亚等地。格林兄弟虽几易其地,但著述不辍。1819 年到 1837 年, 雅各布出版了皇皇四卷本《德语语法》(Deutsche Grammatik),首次对德语进行了系统的分析和描述。诗人海涅对这部巨著赞誉有加,他说,雅各布以一人之力对语言学的贡献超过了黎塞留(Richelieu)创建法兰西学院以来两百年间所有院士的成就。1835 年,雅各布出版了《德国神话》(Deutsche Mythologie)。威廉体弱多病,学术建树逊于乃兄,1829 年, 他出版了生平最重要的著作《德国英雄传说》(Die deutsche Heldensage)。1839 年,他又编辑出版了友人阿尔尼姆的全集。格林兄弟对语言和文化的研究为日耳曼学奠定了坚实的基础, 他们在学术界和文化界享有极高的声誉。1846 年,德国日耳曼学者大会在法兰克福召开,雅各布当选为该会首任主席。格林兄弟和日趋保守的弗·施莱格尔、格勒斯、勃伦塔诺等人不同,他们一生都在追求民主自由。雅各布甚至还作为德意志议会议员参加过 1848 年“法兰克福国民会议”(Frankfurter Nationalversammlung)。晚年兄弟俩先后辞去教职,潜心于他们“毕生最浩繁的工作”——编撰《德语词典》(Deutsches Wörterbuch,世

称《格林词典》)。既然政治上的统一无法实现,那么,他们要以这一巨著为德意志民族语言和文化的统一树立一座永恒的丰碑。他们整天伏案工作,威廉的妻子取笑两个老学究钻在纸堆里都快要发霉了。1854年《德语词典》第一卷问世。他们打算再竭十年之力完成全书,但弟弟编了一个字母"D"就不幸病逝,1863年雅各布去世前,他们只完成了26个字母中的前五个,第六个字母刚编到"Frucht"(果实、成果)这个词条。

格林兄弟还有一个艺术家弟弟——路德维希·格林(Ludwig Emil Grimm,1790—1863),他擅长绘画,精神上与两位哥哥相通。格林童话得以传世,也有他的一份功劳:童话再版时加入的那些幽默生动、充满情趣的插图,就出自他的手笔。另外,他也曾为好友阿尔尼姆和勃伦塔诺的《少年神号》和《隐士报》画插图。

2. 格林童话

在欧洲,收集民间童话可以追溯到16世纪的意大利人斯特拉帕洛拉(Giovanni Francesco Straparola)和法国人佩罗(Charles Perrault)。德国童话文学出现较晚,到了18世纪80年代才逐渐兴盛起来,维兰德和穆塞乌斯(Karl August Musäus)是较为重要的童话作家和收集家。其时,正值崇尚理性的启蒙时代,作为自由杜撰的荒诞不经的故事,童话还登不上文学的大雅之堂。随着浪漫文学运动的展开,童话成了重要的体裁,收集童话、创作童话形成了浪漫文学时代的一大景观。1809年,阿·格林(Albert Ludwig Grimm,与格林兄弟无亲属关系)收集出版了《童话》(Kindermährchen),1812年,学者布兴(Johann Gustav Gottlieb Büsching)出版了《民间传说、童话与传奇》(Volks-Sagen, Märchen und Legenden)。格林兄弟的《儿童与家庭童话集》(Kinder- und Hausmärchen)问世时,人们只把它当做众多童话集之一,二三十年代再版时出了加插图的简本,这才成为畅销书,在德国广为流传,不久被译成多种文字,成为世界文学的一部分。

格林兄弟认为民间产生的童话不同于文人的创作,它们是活生生的民间口头文学,原始的"自然诗",故而要求在收集童话时重视其本真性,要忠实记录,力求保持其原貌。可是,这一要求并没有做到。首先,他们不是直接从民间源头汲取这些宝藏,如到各地采风收集。其次,童话也并非是听普通百姓讲述而笔录成章的。在他们收集的近250篇童话

中,为数不少乃是从数十种出版的书籍和古文献中辑录来的,而口头部分也大抵来自他们生活圈中的熟人——一些市民家庭的知识女性,其中一位就是威廉后来的妻子。这些讲述人具有一定的文学造诣和语言表达能力,叙述时自觉不自觉地已进行了过滤和加工。另外,她们讲的故事有许多是从前读来的,也就是说,原本就是书面的。有的讲述者是逃离法国的胡格诺教徒的后人,对法国文学如数家珍,所以格林童话中可以找到不少佩罗童话集中出现过的故事。格林兄弟对勃伦塔诺在《少年神号》中改写收集来的第一手原始文献的做法颇不以为然,他们在初版童话的前言中称,自己所发表的童话没有作过人为的改动、补充或美化。这一点后来常常受到质疑。不管怎样,编者力求保持童话原汁原味的初衷,在再版修订时便彻底放弃了。事实上,文字的润色和统一也是必要的。威廉在再版前言中也坦承,童话集的措辞表达,大抵出自编者之手。格林童话的编辑整理当然不限于文字加工,编者根据自己对童话的理解在内容上也作了大量剪裁, 例如淡化或删除了许多孩子不宜听的涉及性欲、暴力等成分。

童话出版后,雅各布的兴趣别移,再版修订工作由威廉一人承担。《格林童话》可谓威廉为之奉献一生的事业,直到他去世前不久,还在推敲考订。1857 年,出版了最后定本,这就是现在通行的《格林童话》版本。威廉创造出一种活泼而富有韵味的童话语体。修订童话使他赢得了当之无愧的诗人名号。

格林童话多种多样,里面的角色形形色色,有人,有动物,有怪,有妖婆,有精灵,有魔鬼,有侏儒。故事虽短,但充满想像力和魔幻色彩,情节紧张,悬念迭起,多有出人意料的曲折,颇能抓住读者,激起孩子们的好奇心。因许多童话是流传已久的民间故事,基本上没有启蒙运动之后日渐凸现的阶级和社会批判意识。故事里的国王王后,尤其是王子和公主代表的往往是富足而美好的理想世界。他们中间如有坏人(如王后),那也只是个人的性格缺陷(如妒忌)所致。决定人幸福的往往是性格和道德,而不是社会地位、学养和财富。所以,普通人往往能与王子公主结婚成亲。格林童话有明显的扬善惩恶的倾向,不过并未沾染启蒙寓言的说教气息,也没有太多宗教色彩,字里行间保留着许多展示普遍人性的原始成分,正因为如此,它们受到弗洛伊德(Siegfried Freud)、荣格(Carl

Gustav Jung)等心理学家们的垂青关注。

(四) 霍夫曼

恩斯特·特奥多·阿玛德乌斯·霍夫曼(Ernst Theodor Amadeus Hoffmann 1776—1822)是哥尼斯堡一个市民家庭的幼子,祖上为波兰贵族,父母出身于司法官员世家,他后来也走法务官一途。父亲虽任检察官,却是个性情中人,不为礼法所拘,爱喝酒,脾气大。母亲是个癔病患者,少不了哭哭闹闹。霍夫曼幼小的心灵接受的世界是不和谐的,它怪诞而恐怖。父母离异后,他跟着母亲在外婆家过活。母亲病情日渐严重,楼上邻家又住着个疯女人(即剧作家维尔纳的母亲),整日叫骂呼号,对弱小而敏感的霍夫曼来说,这个世界充斥着喧嚣、暴力和诡谲,是不可理解的。为了自卫,他从小就学会以想像力构筑另一世界,遁入其中,与现实世界拉开距离。童年不寻常的经历对他日后的性格、人生观和创作产生了决定性的影响。

尽管家庭环境不利,霍夫曼还是受到了良好的教育。上学之余他还学习音乐和绘画,两方面都达到了相当高的造诣。相比之下,对文学并未显示出太多的禀赋和兴趣。到 1803 年,他还在问自己:“我天生到底是画家还是音乐家的料?”那时候,当作家根本还不是个话题。他对文坛情况也不熟悉,对兴盛多年的浪漫文学竟然毫无所知。霍夫曼十八岁时便任钢琴教师,二十几岁就开始作曲。作品有轻歌剧、歌剧[①],还有交响曲、室内奏鸣曲、弥撒曲等等。法军侵占德国期间,他曾在班贝克、莱比锡、德累斯顿三地靠音乐谋生,担任过乐队指挥、剧院作曲家、声乐教师等职。霍夫曼对音乐的执著与投入,也可以从他年近不惑时郑重为自己更名一事略见一斑:他的第三个名字本来是“威廉”,因崇拜莫扎特,改成“阿玛德乌斯”。作为画家,霍夫曼也庶几达到专业水平,他起先画历史画,后又致力画肖像,最后转向幽默画和漫画。书中许多情趣盎然的插图就出自作者之手。在剧院工作期间,也做过舞台和布景设计工作。音乐和绘画对霍夫曼的文学创作启发甚大。事实上,他的写作就始于音乐评论。他的第一篇小说《格鲁克骑士》(Ritter Gluck,1809)讲的是音乐家格鲁克(Christoph Willibald Ritter von Gluck)的故事。他后来的写作,

① 他曾将富凯的《温迪娜》谱成歌剧,于 1816 年首演,这是文学史上第一部浪漫文学歌剧。

从叙事结构到行文节奏、表现手法都明显有着音乐和绘画的影响。

霍夫曼的职业本是法务官。他在哥尼斯堡大学读完法律专业,先在外省和柏林任职,1800年通过国家三级考试后,被任命为坡森(Posen)陪审推事。因在狂欢节散发他画的丑化上司的漫画,被降职调离到普鲁士边远地区。后来才又调到当时属于普鲁士的华沙,任行政专员。在那里他认识了剧作家魏尔纳和后来为他作传的希泽西(Julius Eduard Hitzig)。通过希泽西的介绍,霍夫曼首次接触到浪漫文学。1806年,法军占领华沙,霍夫曼因拒绝在效忠声明上签字,丢了职务,不得已到柏林去谋生。一时求职无门,穷愁潦倒,1808年到班贝克剧院任乐队指挥。在法国占领时期,霍夫曼将全部精力都投入到艺术中去,但收入微薄,生活窘迫。他在一封信中写道:"卖掉了最后一件外套,只为了糊口。"作为生计无着的艺术家,他深深感到现实生活和艺术追求的敌对和冲突。在困顿中,他对小市民的鄙俗和虚荣有了更深刻的认识。他的文学创作就是在这一生存环境中开始的。文学对他来说是揭露时弊的手段,也是抗争求存的武器。1813年到1815年,霍夫曼推出四卷本《卡洛风格的幻想篇》。等回到柏林在最高法院任专员时,他已是一位知名作家了。

在柏林,霍夫曼与几位文友常常饮酒聚谈,因沙米索作环球旅行离去,一时中断,1818年圣·谢拉皮翁日那天又开始聚会,文友们风趣地自称为"谢拉皮翁兄弟"。谢拉皮翁是四世纪埃及一位有精神病的清教徒圣者,最后殉道而死。霍夫曼等人把自己的小圈子称为"谢拉皮翁会",既是自嘲,也是间接对社会的一种抗议。在霍夫曼看来,游移于与理智和疯狂之间的谢拉皮翁身上体现着一种艺术理念,即所谓"谢拉皮翁原则"(Das Serapiontische Prinzip),意指诗人应该是先知,应能观照梦幻与清醒、疯狂与理智之间的神秘联系,这样,作为思想和灵魂、有意识和无意识之间的中介就能超越现实的狭隘和理智的局限。可以说"谢拉皮翁原则"是为文学中的自由想像和非理性成分张目。1819年到1821年,霍夫曼出版了四卷中短篇小说集《谢拉皮翁兄弟》(Die Serapionsbrüder),独立的小说由谢拉皮翁兄弟彼此讲评故事这一框架串连起来。其中《斯居德里小姐》(Das Fräulein von Scuderi)、《胡桃夹子和老鼠王》(Nuβknacker und Mäusekönig)等都是名篇。前者被视为欧洲侦探小说的滥觞,后者由柴科夫斯基谱成芭蕾舞剧《胡桃夹子》(Nuβknacker),风靡

全球。

霍夫曼个人兴趣虽在艺术创作，但他也是一位业务娴熟而干练的公务员，而且责任心强，有正义感，不畏权贵。1819年他被任命为普鲁士专门针对大学生社团和其他自由民主活动的所谓“特别调查委员会”成员。他非但没有按官方旨意办案，反而为拘捕的“煽动分子”辩护，包括他个人对之毫无好感的“体操之父”雅恩，不久即被开除出该委员会。为了维护法律的尊严，霍夫曼甚至不惮正面与权势较劲。作为法官，他曾以反压迫和反诛心等法律的名义传讯普鲁士警署总长，引起轩然大波，最后不得不由国王亲自出面息事宁人。霍夫曼在讽刺童话《跳蚤师傅》(Meister Floh)中引用了普鲁士司法部门的文件原文，对柏林警长极尽讥刺之能事，因此遭到当局的报复。不仅《跳蚤师傅》删节后才得以出版，而且官方还要将作者作违纪论处。其时，霍夫曼已卧病在床，不久去世，这才躲过一劫。死前，他口授了一篇答词，为他的创作进行了辩护。

霍夫曼一生都是个“局外人”，潜藏在他心灵深处的本我首先是游离于社会之外的艺术家。虽然，他的法官职业要求他入世，他也有维护法律权威、伸张正义的意识，但总的来说，职业之于他主要还是谋生手段，类乎演戏的面具，戴上固然有其意义，但摘掉似乎更合乎他的本性。在骨子里，霍夫曼是个地地道道的艺术家，作为社会的“局外人”，他能够冷眼旁观社会的虚伪和丑陋。在他那里，艺术是批评社会的媒介。他以奇特的想像、漫画式的手法放大了生活中的诡异和荒诞，凸显出被“正常社会”扭曲的现实真相。他的作品像多棱面的哈哈镜，幻象百出，怪影缭乱，令人应接不暇。

霍夫曼是位天才型作家，他的创作得益于他的多才多艺，但其驳杂却又限制了他的成就，使他终难与荷尔德林那样纯粹的诗人比肩。然而，霍夫曼别出心裁的表现手法对后世现代主义作家多有启示，法国的波德莱尔、美国的爱伦·坡、俄国的陀思妥耶夫斯基等都受到过他的影响。

1.《卡洛风格的幻想篇》

霍夫曼出版的第一部作品是《卡洛风格的幻想篇》(Phantasiestücke in Callots Manier, 1813—1815)。卡洛是霍夫曼心仪的法国画家，怪诞蚀刻画和铅笔画的创始人。他想像奇诡，画出许多匪夷所思的怪异形象和

离奇故事。他的作品往往暗藏玄机，怪诞中透着讽刺。卡洛是一位十分有气节的艺术家，霍夫曼讲过一则有关他的轶事：黎塞留责成他完成一幅表现他的故乡南锡被攻克的作品，遭到断然拒绝，卡洛说宁愿剁掉拇指，也不能让父母之邦的屈辱流传于世。霍夫曼在艺术上和人格上都把卡洛引为同道。他最初的文学尝试大有卡洛的遗风。《卡洛风格的幻想篇》共有四卷，收集了不同的作品，既有人物传奇，也有历险故事。占最大篇幅的是所谓《克赖斯勒言行录》(Kreisleriana)，讲的是虚构人物约翰内斯·克赖斯勒乐队长的生平和艺术观，这是作者前前后后在莱比锡《音乐汇报》发表过的散文的综合。克赖斯勒身上显然有着霍夫曼的影子，这一人物反复出现在他不同时期的作品中。《卡洛风格的幻想篇》中艺术性最高的作品当属《金罐》(Der goldne Topf, 1814)。

《金罐》正如副标题点明的那样是一篇现代童话。德累斯顿王室档案保管员林特霍斯特本是神话中火元素的精灵——一条蝾螈，在远古时代遭天谴，被罚到人间。他有三个女儿，是三条绿色的小金蛇。只有当她们找到三个童心未泯、能进入诗的境界的年轻人并嫁给他们时，他才能得以解脱凡世之累。故事开头讲的是一位穷大学生安泽尔慕斯在升天节那天去看热闹，在城门口撞翻了一位卖苹果和蛋糕的老太太的篮子，连钱带钱包赔了进去，还被诅咒“进入水晶里”。没来由受了这一顿恶气，正在僻静的城墙下自怨自艾，忽然听到草丛中一阵窸窣，接着墙头的接骨木中发出奇怪的声音。原来枝叶间有三条绿油油的小金蛇在夕阳下缠来绕去嬉戏起舞，猛然间它们朝他伸过头来……他正骇异，发觉小金蛇并无恶意，其中一条还用一对迷人的深蓝色眼睛含情脉脉地看着他。如遭电击一般，他感到一种难以名状的畅快和痛苦。之后，年轻人结识了林特霍斯特，这位档案保管员把他带到了一个神奇而诡谲的陌生世界。他得知三条蛇原是这位新交的三个女儿，其中眼睛深蓝的正是幼女赛彭提娜。她时而变成蛇，时而变成人。年轻人深深爱上了她，并向她作了表白。她的嫁妆是一个闪亮的金罐，可以照出世间的一切。

那个卖苹果的老太太，其实是个妖婆，试图破坏两人的婚事。为了阻挡年轻人再到档案保管员家的花园，她让他照她自铸的金属镜，令他失去对神奇世界的兴趣。她叫他相信，他所爱的只是副校长的女儿——那位打定主意要成为“宫廷顾问太太”的维罗尼卡。后来，年轻人在魔法

的作用下被囚在由图书馆变成的水晶瓶里。他还有五个各自囚在瓶中的难友,但这些人压根儿不知道囚禁为何物,反觉得惬意无比。年轻人经历过神奇世界,难以忍受水晶瓶的逼仄。这里,水晶瓶用来暗喻狭隘的市民生活:人们要么囿于习俗陋规而毫无所知,要么忙于追逐功名利禄,眼光超不出水晶瓶的范围。而保管员家奇妙的花园则是诗和想像的王国,代表着自由和纯美。女妖是恶势力的代表,企图阻止人们超越庸俗的现实生活进入诗的领域。童话的结局是,档案保管员打败了妖婆,大学生安泽尔慕斯回到了赛彭提娜身边。这对恋人来到远离尘世的亚特兰迪斯,那是一个万物处于和谐统一的诗意世界,金罐里生长的百合花保护着他们的幸福。百合花象征着对和谐自然的感知,爱情为安泽尔慕斯照亮了深藏在万物中的秘密,他成了诗人。

《金罐》的主题是两个世界的对立和冲突:在功利世界里人被名誉、地位、财富、权势等世俗价值所支配,只有在诗的世界才是自由的,才会得到真正的幸福。值得注意的是,两个世界并不是彼此独立、互不相干,而是缠绕交织在一起的,它们的界限不在外部,只在内心的一念之间。视角一换,眼中就完全是另一个世界。妖婆要把安泽尔慕斯拉回到现实生活中来,有效的手段就是移魂般地让他误以为心上人不是赛彭提娜而是维罗尼卡。赛彭提娜和维罗尼卡既是年轻人徘徊其间的两个世界的缩影,也是观察他的两种角度。在赛彭提娜眼里,他体现着未被世俗观念扭曲的生活真趣,对维罗尼卡而言,他仅仅代表未来"宫廷顾问"的社会地位。维罗尼卡见他无意扮演她预期的角色,就另觅合适人选,如愿以偿成了"宫廷顾问太太"。

霍夫曼通过许多细节描写,对现实世界里的庸俗、虚伪和丑恶进行了无情的嘲讽,至于理想世界,他着墨并不多,他带着读者去寻找理想,展现进入理想境界的困难和曲折。安泽尔慕斯排除万难最终找到了爱情与诗,可以视为人有超越世俗樊笼的可能。神话框架中火的精灵还没有得到解脱,档案保管员还有两个美丽的女儿未嫁,等待着与诗有缘的年轻人……

2.《魔酒》

《魔酒》(Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners, herausgegebenen von dem Verfasser der Fan-

tasiestücke in Callots Manier,两卷,1815/1816)是霍夫曼的第一部长篇小说。当时拿破仑战争刚结束,德国的图书市场开始复苏。战乱期间,霍夫曼职业不稳定,手头十分拮据,因而想推出一部情节紧张、可读性强的作品,借以纾解经济之困。他在给一位出版商的信中写道:“小说《魔酒》必须成为我的续命仙药。”霍夫曼显然是借鉴了英国安·拉德克利夫(Ann Radcliffe)和马修·刘易斯(Matthew Lewis)的恐怖小说,他还让书中的女主角阅读后者的《修道士》(Ambrosio or The Monk)。但霍夫曼不满足于为恐怖而恐怖,不是像“哥特小说”(gothic novel)那样以中古异国为背景,而是把令人惊悚的事件织入现实的市民生活中,正是在这个意义上,弗洛伊德认为他是文学中表现惊悚的“无人企及的大师”。

小说讲的是一位嘉布遣修士充满激情困惑和罪恶的一生。故事的框架与古希腊因渎犯神祇受到天谴并祸及后代的神话有些相似:修士的祖先弗兰策斯科(Francesco),是达·芬奇的学生,他背弃了基督教,沉湎于感官享乐,在画圣女罗萨丽娅肖像时,竟把圣女画成了性感的维纳斯,并与模特儿野合而生子。他受到上帝的诅咒,他的后代都注定要成为罪人。小说的主人公嘉布遣修士梅达杜斯正是画家的后人,他祖先的那幅圣女画像就挂在他所在的修道院。虽然生活在宁静的世界里,但先辈充满罪恶冲动的血液在他身体里作怪。他抑制不住自己的好奇心,偷偷喝了修道院封存的相传是圣·安东尼乌斯从魔鬼手里夺来的魔酒。那酒燃起了他身体里潜藏的欲望,摧毁了心中的道德防线。当美貌少女奥莱丽来做忏悔时,他着魔般地爱上了她。于是他决定逃出修道院,去寻找这位销魂女。正巧修道院长委派他到罗马教廷办事,他一走出修道院的高墙,就把教会要务抛到了脑后,去纵情追求肉欲的快乐。路上,他见到一个相貌酷似自己的人坠入深谷,之后自己常被人误认为是维克托林伯爵。他将错就错和伯爵的情人男爵夫人欧菲妮厮混。当他发现男爵的女儿竟是他要找的意中人奥莱丽时,便害死作梗碍事的欧菲妮,并击杀阻止他幽会的奥莱丽的哥哥。梅达杜斯行凶后出逃,在林间小屋碰到一个疯疯癫癫的修士。这人正是维克托林——他的双影人。原来他跌落深谷并没有死,只是失去了理智。后来,梅达杜斯来到一个侯爵府邸,在那里又遇到了奥莱丽。他被认出是凶手,受到拘捕。不料那位疯子径自跑来认罪领刑,于是他当即获释。梅达杜斯(化名为莱翁纳特)瞒着自己

的真实身份与奥莱丽相爱。他们结婚的那天,梅达杜斯冷不防看到囚车押着就刑的维克托林过来,情急中大惊而失控,冲着新娘喊出了杀人真相。因暴露了身份,梅达杜斯用刀刺倒奥莱丽灭口,然后慌张逃走。在逃跑的路上他昏厥于地。醒来后,他发现自己在罗马附近的一家修道院里。在那儿他读到一位老画家的手记,得悉了自己的身世。原来欧菲妮和奥莱丽兄妹、他的双影人维克托林都是他的异母兄弟姐妹!他们与梅达杜斯一样承受着命运的诅咒。梅达杜斯决定改邪归正,回到自己原来的嘉布遣修道院。回去的第二天正好是圣女罗萨丽娅节,被他刺倒而未死的奥莱丽来到这家修道院出家当修女,在祭台上行受戒的更衣礼。梅达杜斯眼睁睁地看着自己热恋的情人将永远告别世俗的生活,一冲动,就想上前抱住占有她,同时闪起行凶的恶念……是奥莱丽正在向上帝发的誓愿将他从罪恶的边缘拉了回来。这时候,一个人急匆匆闯进了教堂,他推开修女僧众直奔祭台,冲上去一刀刺进刚行完戒礼的奥莱丽娇弱的身体——又是他那位双影人!原来他行刑前得以逃脱,也来到了这里。奥莱丽断气前告诉梅达杜斯她爱他的真义:希望以圣洁的爱的名义为他洗赎命中注定的罪恶。奥莱丽的死使梅达杜斯彻底从魔酒的迷惑中清醒过来。他接受了修道院长的建议,把自己不平常的一生的经历实录下来,这就是小说《魔酒》。写完了自叙,梅达杜斯于奥莱丽去世周年忌日那天平静地死在修道院长的怀里。

小说的主题是灵与肉的冲突。画家弗兰策斯科为了肉欲而亵渎神灵,致使整个家族陷入疯狂、乱伦、凶杀而不能自拔。嘉布遣修道院的罗萨丽娅的画像(圣女的名、爱神的形)象征着灵与肉的冲突。小说一开始,奥莱丽在画像下曾向梅达杜斯忏悔她对他的爱;小说结尾时,也是在画像下她发誓出家修行,献身于上帝。小说的演进就是灵战胜肉的过程。奥莱丽作为圣女模特儿的后人,极像画中的圣女,他是画家家族里惟一一位理智健全而又没有恶行的成员。就像传说中圣·罗萨丽娅消除蔓延的瘟疫那样,奥莱丽洗掉了压在他们家族头上的诅咒。霍夫曼笔下的爱情已完全不是诺瓦利斯等早期浪漫文学作家作品中的爱情了。这里的爱不再是整体的"一"的保障,即融入大我把握宇宙的根本条件,爱已分裂成凡圣两端。圣洁的爱使人升华,肉欲的爱则使人沉沦。同样,与爱情密不可分的艺术也不再负有调和灵肉、超拔人类的使命,它表现的

是个人的内心分裂。

3.《公猫穆尔的人生观》

《公猫穆尔的人生观，另附乐队指挥约翰内斯·克赖斯勒的传记片断》(Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern, 第一卷 1819 年,第二卷 1821 年)是霍夫曼的代表作,也是浪漫文学最后一部重要长篇小说。题目显然受了劳伦斯《项迪传》(The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman) 的启示。一只颇通文墨的公猫将自述写在宫廷乐队长克赖斯勒传记文稿的背面,排字员一时疏忽,把两面的文字都排进了书里。等到编者发现为时已晚,补救之道是对混在一起的不同章节略加标识,以免读者迷失在穿插交错的文本之中。这当然是作者有意布下的疑阵。霍夫曼旨在写一部复调小说,两条线索同时演进,相缠相绕,让公猫穆尔的成功和克赖斯勒的失败形成对照。公猫的生平一帆风顺,所以它的自述基本是平铺直叙,娓娓道来,惟一不尽人意之处是不时被插入的文字打断；克赖斯勒的传记却毁缺不全，得以公之于世,全靠排字员一次偶然的失误。

公猫与启蒙运动时期流行的寓言里的动物不一样，它不是代表某种特定的品行或属性,而是一个有着丰满个性的文学形象。它受过良好的教育,有相当好的文学素养,自称是蒂克笔下《穿靴子的公猫》(Der gestiefelte Kater)的主人公的后裔,虽然聪明伶俐,有讨人喜欢的一面,但它世故、虚荣、自负,浑身透着市侩的肤浅和鄙俗。穆尔在社会上混得如鱼得水、左右逢源,可谓是个“成功人士”,还把自己的成功之路付诸文字刊行于世,向世人显摆,它也是个作家。有趣的事,穆尔自述的布局和语气全然照搬“成长小说”的路数,它大谈自己如何寄生于社会,适应生存环境,把它的一套生存哲学归结为自我修养的结晶,连各章节的篇名也定为《学习月份》、《男性趋于成熟的月份》等等,明显戏仿歌德表现个人成长历程的小说。浅薄而自以为是的公猫竟然成了“成长小说”的范例，作者以夸张的手法揶揄了启蒙运动认为世人可教的观念及古典与浪漫文学的美育理想,特别是对“有修养的市民阶级”的鄙俗和虚伪进行了无情的嘲讽和挖苦。作为一只颇有文学造诣的猫,穆尔要么断章取义,要么随意曲解,逐个作践从普卢塔克、维吉尔、奥维德到塞万提

斯、卢梭、诺瓦利斯等人的作品,歌德和莎士比亚是它尤其喜欢糟蹋的对象。作者以此影射那些“有修养的市侩”(Bildungsphilister)对文学既不理解,也无兴趣,只是将其看做能给自己带来好处的工具。不无讽刺的是,一位美学教授居然感到这只博学的猫的威胁,担心它会反衬出自己的无能,想法子要把它弄死。

乐队长克赖斯勒与公猫正好相反,他倾心于艺术却无法立足于社会。克赖斯勒在社会上的尴尬处境也表现在其传记的叙述结构上。那些穿插在公猫自述之间的片断既不连贯,也没有时间顺序,叙述角度也不时切换,以此暗示他与社会格格不入,而且命途多舛,难以尽言。部分书稿被猫撕毁遗弃,克赖斯勒的叙事层面也被“撕裂”了。没有完整的叙述,读者无从尽悉其生平,只能从支离破碎的片断中拼出一个大致轮廓。克赖斯勒是一个有独到艺术见解的作曲家、乐队指挥,供职于一个仅有弹丸之地的小侯国。其实,这个小侯国已被一个大公国吞并,退位的国君依莱内乌斯出于虚荣,仍然维持其执政的假象。旧日的臣仆能从中得到好处,自然也乐得逢场作戏。但作为一个有艺术良知的音乐家,克赖斯勒在这个充斥着虚伪、荒诞的准宫廷里自然郁郁不得志,最后濒临疯狂。在《卡洛风格的幻想篇》中,克赖斯勒就已徘徊在“理智的边缘”。这一艺术形象明显有着作者的自传色彩,在霍夫曼不同的作品中反复出现:他孤傲不群、愤世嫉俗,以嘲讽为武器抨击小市民的庸俗和狭隘,但在社会与艺术不可调和的敌对中,他除了自我撕裂别无他途。克赖斯勒的“内心撕裂”也表现在他的感情生活上。他爱着天使般纯真而又热爱音乐的尤丽叶,同时难以摆脱魔女般性感的公主海德维嘉的吸引。尤丽叶的母亲本森太太是侯爵的情妇,一位呼风唤雨、操控“朝政”的女人,为了提升自己的门第,她硬要把女儿嫁给弱智的侯爵继承人。本森太太将克赖斯勒视为实现自己如意算盘的障碍,千方百计排挤打压他。此外,海德维嘉的未婚夫对他也必欲除之而后快。这个粗鄙的那不勒斯王子迷上了尤丽叶,不断用猥亵的言辞向她求婚,并指使人暗杀情敌克赖斯勒,克赖斯勒自卫时杀死袭击者,逃到一个修道院藏身。在这个远离尘世的避风港他原可以静下心来作曲,然而他的艺术创作却要求他直面社会。他陷入了深深的内心矛盾之中,最后面临精神崩溃。这时,他的朋友阿伯拉罕来信告诉他宫廷的近况:本森太太已如愿

以偿晋升为贵族,尤丽叶和侯爵公子、海德维嘉和那不勒斯王子将要一并举行婚礼。阿伯拉罕深知克赖斯勒内心深处“酝酿的火山”有爆发的危险,为了帮助他走出危机,遂请克赖斯勒参加他一手策划导演的“暴风雨般的宫廷庆典”,小说写到这里戛然而止,但从倒叙的一章可以看出克赖斯勒并没有前往。

霍夫曼计划的第三卷没有写出。从前两卷的叙事顺序来看,第一卷开头公猫登场与第二卷卷终克赖斯勒故事完结自然衔接:公猫穆尔就是阿伯拉罕在那场庆典的夜晚捡回来驯养的。叙事的终点实际是叙事的起点,小说形成了一个封闭的叙事圈。这一结构似乎也在暗示主人公所处的境遇。值得注意的是主人公的名字“克赖斯勒”意思就是“旋转者”。他在谈到自己名字时曾感叹道:神秘的力量给人生画好了圈子,而他这个“旋转者”别无选择,只能在里面打转转。旋转使他昏眩,使他反胃,他渴求自由,但无法挣脱。绝望之中,他只好采取嘲讽的态度,这样才能庶几保持内心平衡。他的嘲讽向读者揭示社会的荒谬和虚伪,正如汉斯·迈耶所说:“这个世界的合法性处处建立在隐蔽的非法性之上。”

嘲讽是整个小说的基调。公猫穆尔和克赖斯勒两条叙事线索的穿插形成强烈的嘲讽性对照。对公猫和音乐家来说,艺术都是其重要的生活内容,但在前者眼里,艺术仅有实用价值。公猫半瓶醋的文学修养一方面是它卖弄和炫耀的资本,能赢来声誉和尊敬,另一方面可以用来掩饰、美化自己的丑行。也就是说,艺术可以给它带来物质利益,满足它的优越感,并为其自私行为提供依据或借口。总之,有了艺术这玩艺儿,公猫可以既得好处又卖乖。有一次,公猫打算把前一天吃剩的一个鱼头送给挨饿的母亲,但半路忍不住自己享用了。它用诗意的语言为其自私行为辩解,表明自己既有高尚的动机,又有源于天然本性的激情,甚至还是位具有思想深度、洞悉隐微的心理学家。同样,当它赞美星夜皎洁的月光,大谈美学感受时,脑子里想的却仅仅是教堂尖顶上可充饥的鸽子。在公猫那里,艺术就是虚伪,它的形式与内容完全脱节。失去生活内涵的艺术徒具随意拼剪和挪用的外表形式,从而成了公猫生活游戏的理想道具。公猫庸俗浅薄却借助艺术故作深沉状,在它身上体现了虚伪市侩的生命哲学和处世态度。但它作为成功者的自鸣得意却又往往不自觉地拆穿自己的伪饰,显示出它可爱的一面。如果说,公猫的故事中

自始至终弥漫着一种喜剧气氛,那么克赖斯勒片断中则充满悲剧色彩。"艺术"在公猫那里是顺应社会的润滑剂,反观克赖斯勒,恰恰是执著的艺术信念使他不屑、也无法融入社会。公猫和克赖斯勒的经历多有相似之处。开篇公猫找到了新的主人,克赖斯勒则是在某公国混不下去,来到侯国小朝廷;最后公猫要转手,克赖斯勒也得易地。小说中不乏细节的对应:比如公猫叫春,音乐家献给意中人一支小夜曲;公猫为了一只母猫打架,克赖斯勒不得不在情敌派来的剑客进击下接招……每次都是公猫得志,克赖斯勒失意。究其原因,全在于当事者对艺术的态度:公猫是牺牲艺术,让艺术沦为功利手段和维持社会假象的伪饰;克赖斯勒不愿意背叛艺术,所以只能牺牲自己。在两种人生观的对照下,凸显出现实生活与艺术的水火不容。生活和艺术的对立与冲突,这是贯穿霍夫曼作品的主题,也是浪漫文学的重要思想内容。

(五) 沙米索

1. 生平

阿德尔贝特·封·沙米索(Adelbert von Chamisso,本名 Louis Charles Adélaide de Chamisso,1781—1838) 出身于香巴尼一个古老的法国贵族家庭,法国大革命爆发后,他随家逃离法国,经比利时、荷兰,又辗转德国数地,最后来到柏林落脚。少年沙米索当过普鲁士王后弗里德里希·路易丝的侍童,王后对聪颖好学的他青眼有加,尽量减少他在宫廷里的工作,提供给他良好的教育机会。沙米索不仅德语突飞猛进,希腊文和拉丁文也打下了扎实的基础。王室的侍童一般走军旅一途,沙米索也加入了柏林步兵军团,后升任普鲁士少尉。但他对军旅生涯缺乏兴趣,在德法交战之际,更感到无所适从,最后申请退役。在思想上,沙米索继承了法国启蒙运动的遗产,也接受了康德和席勒等人的影响,具有浓厚的世界公民意识,对他所属的贵族阶层持明显的批评态度。他从社会发展的角度看待法国大革命,认为民众推翻失去民意的统治是历史发展的必然。

沙米索十五岁到柏林后才开始学德语,先以法文写诗,后改用德文,再后来干脆把名字也德语化了。自幼失去祖国的沙米索只能在德意志语言文化中寻找或建构自己的精神家园。他和斯塔尔夫人一样,都极为崇尚德国诗和德意志精神,所不同的是,斯塔尔夫人立足于法国文

化，自始至终将其酷爱的德国文学与哲学著作当做他山之石，沙米索则在德意志精神中寻求自我认同。不过精神上的认同并不能完全消除异乡人的孤独感。他在拿破仑占领德国后回到法国，又发现自己与故国已经疏离，所以还是选择回德国。他说："我已不是法国人，但还不是德国人。"这种没有根、没有归属的心情，一生都伴随、困扰着他。特别是在拿破仑攻占德国、德国民族主义高涨时期，他的处境非常尴尬。

沙米索在巴黎逗留期间，与亚历山大·洪堡、乌兰德、奥·施莱格尔等常有来往，通过后者结识了斯塔尔夫人。这两位钟情于德国文化的法国贵族，同为时代巨变之际的沦落人，趣味相投，过从甚密。沙米索到日内瓦湖畔斯塔尔夫人宫邸做客时，对植物学发生了兴趣，开始收集植物标本。1812 年沙米索回到柏林，在柏林大学注册学习自然科学，钻研植物学。1813 年，莱比锡会战打败拿破仑时，沙米索写出了《彼得·施莱米尔的奇异故事》(Peter Schlemihls wundersame Geschichte)。此后，他将大部分精力放在植物研究方面。1815 年，他作为植物学家参加了剧作家科茨布之子奥托·封·科茨布(Otto von Kotzebue)率领的俄国环球考察队，去了太平洋和北极等地，历时三年，发现并收集了许多植物。远航考察奠定了沙米索在学术界的地位。1819 年，柏林大学授予他名誉博士学位，四处飘零的他终于在柏林植物园和王室植物收藏馆找到了自己的位置。他用多年时间陆续整理发表远洋考察成果，在植物学、动物学、民俗学和语言学方面均有建树。1835 年他被选为柏林科学院院士，并出版了《环球之旅》(Reise um die Welt, mit der Romanoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815—1818 auf der Brigg Rurik)，将自己航海的观察和思考系统地公之于世。

沙米索也写过剧本，但他的文学创作主要是诗歌。他在部队任职时，曾和凡尔哈根·封·恩瑟(Karl August Varnhagen von Ense)、富凯、希泽西(Julius Edward Hitzig)以及后来成为汉学教授的科拉普罗特(Julius Heinrich Klaproth)等文学青年结成"北极星同盟会"(Nordsternbund)，并自费出版诗集《艺术年鉴》。用非母语的德文写诗对沙米索来说是极大的挑战。他曾说："我以无限的艰难同诗句和韵脚作战。"这是一场漫长的搏斗。他在年鉴和报刊上零星发表了一些诗作，但没有什么反响。到了 1827 年，已有二三十年诗龄的他感叹道，自己不曾是、也不是诗人。

但最后他终于占领了缪斯之山帕纳斯(Parnass)。1831 年他五十岁,出版了第一部诗集《诗》(Gedichte),不仅赢得众多读者,文学界也将他尊为当时最重要的诗人之一。这时,他已是当之无愧的"德国诗人"了。沙米索 1825 年在巴黎与歌谣诗人贝朗瑞 (Pierre-Jean de Béranger) 有所接触,此后诗风为之一变:形式上趋向歌咏叙事,内容上有了明显的政治色彩。他以诗为媒介讲述底层人的悲惨生活,批评时政,谴责神圣同盟的复辟政策及德国诸侯对立宪承诺的背弃,提出自由民主的诉求。他写诗欢呼希腊的民族独立战争,为法国七月革命呐喊。他的这些诗开了德国三四十年代政治诗的先河。最后几年,沙米索诗中的政治色彩淡化,但他没有放弃时代进步的观点。他认为,贵族统治的时代已经过去了,未来社会的中坚力量将是"工业贵族"(Industrie-Adel)。

2.《彼得·施莱米尔的奇异故事》

沙米索的代表作《彼得·施莱米尔的奇异故事》(Peter Schlemihls wundersame Geschichte)是他惟一的一部中篇小说,却为他赢得了国际声誉。沙米索深知这篇小说的独特魅力。他一生中再没有写小说,是为了不想破坏它的独特性。

施莱米尔原是一个穷小子,受人歧视。有一次,在一个社交场合遇到一个会使魔法的灰衣人,此人想用一只聚宝袋来换他的影子,施莱米尔答应了。聚宝袋里有取之不竭的金币,施莱米尔顷刻间成了阔人。但这并没有给他带来社会的承认。相反,发现他没有影子,人们避之惟恐不及。他苦恼万分,决定赎回自己的影子。那灰衣人同意还给他影子,条件是施莱米尔得用自己的灵魂来换。但施莱米尔这回没有答应,他把聚宝袋扔到了深谷里。他散掉钱财,独自远行。一次偶然的机会,施莱米尔得到一双七里靴,穿上它,行走如飞,可以天南海北任意往来。从此,施莱米尔远离社会,专心研究自然。他岩居穴处,自得其乐。后来他写信给友人沙米索,把自己奇异的经历告诉了他。沙米索将收到的十封信公之于世,这就成了小说《彼得·施莱米尔的奇异故事》。

在资本主义兴起之际,金钱渗透到了生活的各个层面,不仅决定着人的地位、尊严和幸福,还把人的命运也玩弄于股掌之中。但是一个没有实用价值的影子却打破了金钱万能的神话。

（六）魏尔纳

浪漫文学最重要的体裁是小说，诗歌和童话也是强项。若论戏剧，就有些相形见绌。虽然蒂克、勃伦塔诺、乌兰德等人都写过剧本，但文学价值并不高，在人们心目中，他们只是小说家或诗人。如果要举出浪漫文学的戏剧家，那么，魏尔纳应该是第一人。查哈里阿斯·魏尔纳（Friedrich Ludwig Zacharias Werner 1768—1823）出身于哥尼斯堡一个新教市民家庭，父亲是历史和修辞学教授，母亲是位知识女性。他年幼时父亲去世，母亲又发了疯。童年不利的成长环境对他性格的形成有一定的影响。在没有生活支点的一生中，他不宁的灵魂似乎一直在寻找寄托。他长年徘徊在宗教神秘主义和放纵的情欲之间。他强烈地感受到女性的吸引，但又无法与之建立稳定的关系。结过三次婚，每次婚姻维持不了多久便又解除。最后他改信天主教，在教会的怀抱里找到了内心的安宁和归宿感。

魏尔纳曾在哥尼斯堡大学读法律和哲学，听过康德的课，后来任普鲁士政府公务员，供职于不同的地区。在当时属于普鲁士的华沙，他曾与霍夫曼交游。魏尔纳也对公务员生活不感兴趣，开始在业余时间写作。1806年他的代表作《马丁·路德》(Martin Luther)问世，不久在柏林民族剧院上演，由伊夫兰特执导主演，另一部重要的剧作是《二月二十四日》(Der 24. Februar)，歌德把它搬上了魏玛剧院的舞台。魏尔纳改信天主教后，一头扎进神学的研究之中从而成为一名神甫。他不仅从此放弃写作，还宣布废止以前的作品。魏尔纳的晚年在维也纳一个修道院中度过，临死前把他创作时所用的金笔寄给一个圣母教堂，说他曾用这支笔犯下许多罪孽，现在捐出，以此赎罪。

（七）富凯

弗里德里希·德·拉·富凯（Friedrich Heinrich Karl de la Motte Fouqué，1777—1843）生于柏林，是一个古老法国贵族家庭的后裔，远祖参加过十字军东征。法国迫害胡格诺教徒时，他的祖辈逃到信奉新教的普鲁士。作为中古骑士的后人，富凯从小就倾心军旅生涯，成年后加入普鲁士军队，曾任重骑兵中队长，因离婚而被解职。后来他虽也参加过反击拿破仑的解放战争，但他的骑士梦想大半是在文学创作中实现的。富凯在柏林听过奥·施莱格尔关于艺术和文学的讲座，这位文学理论家

对浪漫文学和中世纪的阐述给了他创作的灵感。但他从事写作很大程度上是受他第二任妻子，作家卡洛丽娜（Caroline Auguste de la Motte Fouqué）的影响。富凯写过众多骑士小说，虽无太多文学价值，但在当时享有盛名，弗·施莱格尔甚至将他的《魔戒》（Der Zauberring，1813）誉为"《堂吉诃德》之后最好的小说"。晚年他沉溺于自己想像中的骑士世界，不着边际地诅咒那个他已不复理解的现代社会，成为一个可笑而又可悲的时代落伍者。他的作品早已无人问津，要不是中篇小说《温迪娜》（Undine）传世，文学史恐怕再也不会提到他的名字。

《温迪娜》讲的是一个纯情水妖凄婉的爱情故事。一对渔夫住在内湖的一个半岛上，一座恶林把半岛和陆地隔开了。他们三岁的女儿淹死在湖里，当晚家门口发现一个湿漉漉的女孩，他们认定这是上帝给他们的礼物，就收留她做义女。这女孩就是温迪娜，多年后出落成一个迷人而任性的姑娘。一天，英俊的骑士霍尔特布兰特接受贵族小姐贝塔尔达的考验，只身骑马穿过恶林，来到半岛。他请求渔人夫妇留宿。骑士和温迪娜一见钟情。只因偶有龃龉，温迪娜负气出走。屋外风雨大作，渔夫和骑士急忙去追寻。骑士不顾危险涉过湍流，找到了她。这时，洪水上涨，他们所在的地方形成一个孤岛，两人被困在那里。是自然的力量把他们引到了一起，难分难弃。两人成了情侣、夫妻。婚后温迪娜向丈夫坦白了自己的身世。水妖本来没有灵魂，因而也没有凡人的感情和忧虑。与凡人有过肌肤之亲后，温迪娜有了灵魂，变成了一个温柔体贴、充满爱心的人妻。然而，这一田园诗般的爱情需要世外桃源作背景，一回到社会，马上就出现了危机。直接的原因是骑士原来的心上人贝塔尔达。她是伯爵的养女，一位自私无情、爱虚荣的贵族小姐。当她得知自己原是渔人夫妇误以为溺水而死的女儿时，竟不愿意去认自己的亲生父母。贝塔尔达与温迪娜正好相反，她不重感情，只注重外表。她是社交场上的能手，惯于扮演颐指气使的贵妇人角色。到骑士家做客，俨然以女主人自居，全然不把温迪娜放在眼里。温迪娜生性纯朴，对身份地位和社交礼仪并不在乎，所以也不以为忤。一次，贝塔尔达挑拨骑士向温迪娜发火，温迪娜因此失去了灵魂并消失于水中。后来，在骑士和贝塔尔达结婚的那天，温迪娜现身了。她给了骑士致命的一吻。在参加骑士葬礼时温迪娜跪过的草地上，突然涌出了一泓清泉，泉水流向坟墓围住死者的丘冢。

村民们说,那是可怜的温迪娜依依不舍地拥抱着她的恋人。

温迪娜是谢林唯心主义自然哲学所描述的向意识进化的自然力量的化身,她单纯、无辜、有迷人的魅力和未经扭曲的真情,但又很可怕。人之所以觉得她可怕,是因为人经过异化已经与大自然有了疏离感。贝塔尔达代表的则是与自然相对的文明,失去感情内涵的外在形式。骑士独自一人时,爱的是温迪娜,回到社会,却更愿意和贝塔尔达在一起。贝塔尔达的举止程式化,因而可以逆料,能给他一种外在的踏实感。两个女人一内倾一外向,对立而又互补。如果二者合一,将会是完美的女性。小说的悲剧格局就在于美的分判。骑士徘徊在两个极端之间,最后也丧命于此。

(八) 艾兴多夫

艾兴多夫(Joseph von Eichendorff,1788—1857)出身于一个信奉天主教的古老贵族家庭。求学前,他一直生活在上西里西亚的卢博维茨府邸。拉蒂波尔的丘陵和奈斯河谷是他幸福的童年生活的背景,也是他作为浪漫诗人的精神家园, 他的作品或显或隐总是闪耀着故乡明媚的风光。艾兴多夫十岁时写过一部以古罗马为背景的悲剧,上大学并没有读文学,读的是法律。他兴趣比较广泛,在哈勒和海德堡大学时也旁涉文史哲及自然科学,听过施莱尔马赫、斯特芬斯和格勒斯等人的课。他在海德堡的这一年,适逢浪漫文学盛期,与阿尔尼姆、勃伦塔诺有过来往。当时他还不足二十岁,跟海德堡浪漫文学圈子里的人谈不上深交,但这些接触对他的创作启发极大,可以说,《少年神号》的民歌体给他的诗歌定下了基调。他一度在德国和法国漫游,之后到维也纳续修法律,通过国家考试。在维也纳认识了弗·施莱格尔夫妇,并和多洛苔亚·施莱格尔的儿子,画家飞利浦·怀特成为好友。1813 年,艾兴多夫参加吕措自由军团,抗击拿破仑,后升任普鲁士军官,率兵追击滑铁卢溃败的法军,并进驻巴黎。战争结束后,他返国解甲,在普鲁士外省和首都柏林的政府部门供职。他在柏林时与沙米索、萨维尼等人过从甚密。艾兴多夫仕途不得志,厌倦枯燥的文牍生涯,作为虔诚的天主教徒在普鲁士新教氛围中不免感到格格不入,于是把文学创作作为精神寄托。后虽升任政府枢密顾问,但这并没有改变他的遁逸态度,他先是休假,后在 1844 年提前退休,专事写作。不过他创作高峰已过,文学创作渐少,兴趣转移到了文学

史方面，著作有《德国浪漫文学的伦理与宗教意义》(Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland, 1847)、《18世纪德国长篇小说同基督教的关系》(Der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum, 1851)、《戏剧史论》(Zur Geschichte des Dramas, 1854)、《德国美文学史》(Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands, 1857)。在思想上，艾兴多夫渐趋保守，对启蒙运动多有批评，早年诗歌中明朗的色彩、欢快的调子代之以浓郁的忧伤和沉重的宗教感。

1.《预感与现时》

《预感与现时》(Ahnung und Gegenwart)1811年完成，1815年出版，是艾兴多夫的第一部长篇小说。作品完成时，作者只有二十三岁。小说的基本线索是年轻的伯爵弗里德里希大学毕业后开始漫游，接触到文明社会之弊，感到失望，最后到修道院出家。小说开始，弗里德里希在途中结识并爱上贵族小姐罗莎，后来在都市文学圈中又结识了另一个贵族小姐罗玛娜。前者气质优雅，后者热情奔放。但两者都不能给他精神上的慰藉：罗莎爱交际，在上流社会的社交圈中如鱼得水，左右逢源，最后成了宫廷继位者的情人；而性感的罗玛娜品位低俗，令他厌倦。为了摆脱交游圈子这种使人萎靡的气氛，他投身于提罗尔的民族解放战争。但战事告败。受以前邂逅而不识面的侄女的提示，弗里德里希在山中一个古老的宫殿找到了自己失散多年的哥哥，这样，漫游结束时等于又回到漫游的起点即家庭。不过，小说不是以团圆，而是以分离告终。哥哥去埃及学魔法，好友去美国闯荡，弗里德里希决定告别尘世生活，在修道院度过余生。

小说共分三部分。第一部分的主题是自然风光、友谊和爱；第二部分是城市现代生活众生相；第三部分则是新的出路。这一正反合结构与浪漫主义历史发展三阶段论相对应：先是本源(自然)，然后是异化(文明)，最后返璞归真。《预感与现时》与蒂克、诺瓦利斯等人的成长小说不同，故事的时间背景不是中世纪，而是现时。现时的表征是肤浅庸俗、没有道德感、一味追求感官享受的城市生活。在艾兴多夫眼里，城市是罪恶的渊薮。上流社会灯红酒绿只能说明他们的空虚和堕落。作者把狂欢节和化妆舞会描绘成城市生活的缩影：花团锦簇之下，尽是虚荣和伪

善。弗里德里希的漫游实际上是幻灭,他对两位女友失望之际,看透了贵族圈子的腐朽本质。而他无法改变现状,只能选择洁身自好。不过,主人公选择的并不仅仅是他一己的出路,作者想通过书中人物的灵魂归宿向世人宣示信仰拯救现代人的可能。

2.《废物的生涯》

艾兴多夫的中篇小说《废物的生涯》(Aus dem Leben eines Taugenichts, 1826)是一部近乎完美的浪漫文学作品,语言生动,节奏欢快,意境优美,通篇就像一首抒情诗,洋溢着浓厚的浪漫气息。小说主人公是一个磨坊主的儿子,纯朴天真,热爱自然,对功利和物质不感兴趣。他父亲称他为"废物",说他"伸懒腰伸得骨头都累了",所以把他赶出家门,让他去自谋生路。这正中儿子的下怀,他告别了劳作的日子,背上心爱的小提琴,怀着"永远是星期天"的好心情,只身前往自由的大千世界漫游。

小说用的是第一人称,叙述者以"废物"自居而不以为忤,明确表达出一种与世人异趣的人生态度。他拒绝做一个常人心目中有用的人,毫不在乎人间的物质享受和世俗价值,不愿意为过上富足安逸的生活而碌碌经营。所以,他欢天喜地投入大自然的怀抱,漫无目的,跟着自己的感觉远游。他像一只久困樊笼重获自由的鸟儿,尽情观赏白云,倾听林涛,眺望无垠的原野和吸入泥土的气息。一踏上旷野,他就拉起小提琴来,边走边唱:

上帝要对谁表示宠爱,
就让他漫游广阔的世界,
给他看造物的奇迹,
——在高山、森林、河流和原野……

废物不谙世故,无忧无虑,他的旅行活动任由偶然因素来决定,然而旅途却总是一帆风顺。他随口说的一句话,使他顺顺当当搭上贵妇人的马车,一路打盹儿到了维也纳。在那里给伯爵夫人管园子,不费周折就有了立脚点,没多久又成了关卡征税员,并得到前任留下的睡袍、拖鞋和烟袋,过上了悠闲安稳的日子。关卡那边没什么事,他就帮助伯爵

夫人收拾园子。他把马铃薯和一应蔬菜统统拔出来扔掉,种上名贵的花卉。他暗恋着伯爵家的美貌女郎奥莱丽,老是采一束花默默放在亭子里给她。门第的障碍使他忧伤起来。不过,对于持"星期天人生态度"的废物来说,忧伤只是短暂的。晚上,见到心上人跟别人兴高采烈地在一起庆祝,失落之际索性躺在大梨树上睡觉,第二天一早醒来,风和日丽,从树上眺望远处的船只和道路,蓦地升起了对远方的憧憬。回到屋里,见旭日正照在墙上那把已落满灰尘的小提琴上,心里怦然一动,当下撂下睡袍、拖鞋和烟袋,到意大利去! 意大利是艺术家向往的圣地,废物对古典艺术一窍不通也不关心,意大利对他来说是俗人的伊甸园,他曾听人说过,那里的葡萄干会长到懒人的嘴里来。废物的意大利之旅是对惊悚小说的戏仿。他屡屡身陷危境,但总能化险为夷,因为那都是误会。废物的旅伴为了扭转自己的命运,乔装躲藏,智巧用尽;废物却天真烂漫,对身边发生的斗智斗谋的紧张和悬念懵然不觉。到了罗马,废物还是无法忘记美丽的奥莱丽,没多久又踏上了归途。回到维也纳,废物得知,自己的心上人不是高不可攀的伯爵的女儿,而是宫殿看门人的侄女,并且还暗恋着自己! 故事结局是喜剧式的圆满:情侣婚事已安排停当,还获赠一座古堡。

《废物的生涯》是一部反成长小说。主人公既不去适应外部社会,也无意完成个人的艺术修养。他会拉小提琴,但并不是艺术家,对他而言,拉琴犹如鸟鸣一样自然。作为废物,他不认可社会角色分工的强制性和人们赖以生存的经济理性,不理会所谓人生忧患的大道理。他不像蜜蜂那样为生计经营忙碌,而更像一只自由飞翔的鸟儿,乘兴而飞,兴尽而止。废物的懒散与《路琴德》中宣扬的"慵懒艺术"有几分相似,但没有后者离经叛道的色彩。相反,小说的字里行间流露出作者的宗教情怀:废物傻人有傻福,印证了上帝对他的"宠爱"。

三　晚期浪漫文学

(一) 乌兰德

浪漫文学家中不乏博学深思之士,但在学术界有完整履历的并不多见。路德维希·乌兰德(Johann Ludwig Uhland,1787—1862)是法学博士出身,当过德意志语言文学教授,可谓名副其实的学者诗人(poeta

doctus),但他的诗朴素浅白,大有民歌风。作为"施瓦本浪漫派"的领军人物,其接近民众的写作风格为该文学流派打下了深深的印记。

乌兰德生于施瓦本地区的大学城图宾根,父亲在大学任秘书。他上完拉丁文学校,就进图宾根大学读法律和古代语言,求学期间已开始创作。1807 年,他与凯尔纳等志同道合的文友推出一份手抄本刊物,同时他还在《隐士报》和《1807 年艺术年鉴》发表诗作。1810 年完成学业后,乌兰德到巴黎游学一年,在国家图书馆研读中世纪手稿资料,主要是古法语史诗。他在巴黎结识了沙米索。回到故乡,他发表了许多山水诗和叙事歌谣。几年后,他在文坛已颇有名气,职业上却谈不上有什么成就。起先在故乡当律师,不久迁到斯图加特在符腾堡王国法务部任秘书,后又重操律师旧业,经济相当拮据。乌兰德后来从政,积极参加符腾堡立宪运动,两次当选为符腾堡王国国民议会议员。作为议员,他十分尽职,甚至结婚的当天还赶去参加议会会议。1848 年他还作为议员参加法兰克福国民大会。

乌兰德于 1822 年出版了《古代德意志诗人瓦尔特·封·德·福格威德》(Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter)。这部被称为古德语文学"里程碑"的专著奠定了乌兰德在学术界的地位。乌兰德一度出任图宾根大学德意志语言文学教授。他最重要的研究成果是收集整理出版了《高地和低地德语古民歌》(Alte hoch-und niederdeutsche Volkslieder,两卷,1844/1845)。这是德国文学史上第一部加注释的古民歌集。这部集子的文学影响仅次于《少年神号》,但历史和学术价值均远高于后者。

乌兰德是一位爱国诗人,但对他来说,政治与诗毕竟是两回事。1813 年出版的《歌与战争》(Gesang und Krieg)第一集明确道出两者的分际,而作者的自我定位是诗人。但后来他积极投入反击拿破仑的爱国战争。《歌与战争》第二集中的诗人显然也是斗士。不过,乌兰德在爱国战争中写的诗篇,如《捷报》(Die Siegesbotschaft)、《致祖国》(An das Vaterland)、《一位德意志歌手的歌》(Lied eines deutschen Sängers)等都比较个人化,不像阿恩特和克尔纳那么意识形态化、富有鼓动性,故而也没有后者那么流行。

乌兰德被视为"历史歌谣"(Geschichtsballade)的创始人。叙事歌谣

是他最具特色的诗作,一般取材于古代遥远的国度,叙述远逝的理想、道德和爱情,带有一种淡淡的忧伤。《盲人国王》(Der blinde König)、《海边的宫殿》(Das Schloβ am Meer)、《歌手的诅咒》(Des Sängers Fluch)等都是脍炙人口的名篇。乌兰德的叙事诗从选材到形式都得益于他在巴黎所作的古文献研究。他的诗形式多样,富有表现力,吸收了古法语和普罗旺斯民歌的表现手法。1815年,乌兰德把自己的诗作辑成一集《诗歌》(Gedichte)出版,大受欢迎,后来屡屡修订再版,到他去世,再版达数十次之多,是19世纪印刷次数最多的诗集之一,仅次于海涅的《歌集》(Buch der Lieder)。乌兰德也写过剧本,其中他的《施瓦本公爵恩斯特》(Ernst, Herzog von Schwaben),在1819年庆祝符腾堡议会通过民主宪法时举行首演。

乌兰德生前已被公认为德国的大诗人。巴登方言诗人黑贝尔在自己诗集的扉页上题词"献给德国第一诗人乌兰德"。19世纪埃希特迈耶(Theodor Echtermeyer)编的《德语诗选》收入乌兰德的诗多达43首,仅次于歌德(45首),席勒第三,只收入34首。但到了20世纪现代文学兴起时,人们的关注点转移到了诗的原创力和语言的自觉上,而这些方面,乌兰德自然远远不能与图宾根的前辈诗人荷尔德林等比肩。在今人的心目中,乌兰德更多的是一位地域性诗人。

(二) 克尔纳

尤斯蒂努斯·克尔纳 (Justinus Andreas Christian Kerner, 1786—1862)出身于路德维希堡一个官员家庭,少年失父,曾在纺织厂当过两年学徒,后来才有机会求学深造。他1804年到图宾根大学,因入学当天在街上拾到一个药方,便认定这是命运的启示,当即决定学医。在大学期间开始创作,与乌兰德结为好友,并共同筹办手抄本文学杂志《星期天之页》。1808年获得博士学位,接着周游德国、奥地利,结交了各地许多作家、艺术家,如沙米索、富凯、弗·施莱格尔夫妇、贝多芬等。游历的见闻和经历为他的小说《旅行的影子》(Reiseschatten)提供了素材。这部小说笔调轻松幽默,颇有诗意,但今天已鲜有人提及。游历结束后,克尔纳开始了他的行医生涯。作为年轻医生,他在图宾根诊治过精神病患者荷尔德林。克尔纳少年时曾患神经性胃病,久治不愈,后通过磁疗治愈,所以他一生对动物磁感、催眠、夜游等特异感应现象表现出极大的兴

趣。他曾把一个患有夜游症的农妇接到自己家中,长年观察治疗,并作了诊治记录。在此基础上他写出了两卷本《普雷沃斯特的女先知》(Die Seherin von Prevorst,1829)。这是一部前科学的心理学著作,对自然界所谓"夜的一面"进行了详尽的论述,透露出作者浪漫主义的自然哲学观。书中展示了人潜意识的内心世界以及自然界神秘力量对人的精神世界的影响,这些对当时的读者很有吸引力。因此一版再版,并多次译成英文。

克尔纳是"施瓦本浪漫派"的一个灵魂人物。这主要基于他的亲和力以及社交活动能量。他热情好客,广交朋友,他在琬斯贝克的家是文人墨客的集聚之所,施瓦本浪漫派的大本营,在整个德国也是一道远近闻名的文化景观。作为诗人,克尔纳与乌兰德比较相近,抒情诗多为对家乡田园山水的咏叹、对生活的赞美,叙事歌谣虽是发思古之幽情,但基本立足于现实。克尔纳诗中也经常出现痛苦与死亡的主题,不过总的来说,诗不再是生活的对立面,而是生活的一部分。克尔纳出过多部诗集,与乌兰德相比,文学成就略为逊色。

(三) 施瓦布

古斯塔夫·施瓦布(Gustav Schwab,1792—1850)出身于斯图加特一个有文化修养的市民家庭,父亲是卡尔高等学校的教授,教过席勒。他曾在图宾根神学院念神学、古典语言和哲学。大学毕业后当了半年助理牧师就外出远行,游历山川名胜,结交各地文友,拜访过歌德,还认识了勃伦塔诺、沙米索、霍夫曼等作家。回到故乡,在一个高级中学任古典文学教授。这个时期是他的创作盛期。施瓦布曾当过文学编辑,发现并提携了不少文学新人,豪夫、默里克 (Eduard Mörike)、莱瑙(Nikolaus Lenau)、普拉滕(August von Platen)等年轻作家都受到过他的帮助和鼓励。30年代后期,施瓦布改任神甫,兴趣转移到了神学方面,从而淡出文坛。晚年他被图宾根大学授予神学博士学位。

施瓦布的诗歌创作受乌兰德影响最大,他自称是乌兰德的"大弟子"和"影子"。他的诗朴素流畅,但缺乏深度和原创性。诗集中偶有佳作,但多数流于琐屑庸常。他也写过大量书评、散文、传记,翻译过拉马丁(Alphonse de Lamartine)和密茨凯维支(Adam Bernhard Mickiewicz)的作品。施瓦布还是一位勤奋的编者,出版了亡友豪夫和威廉·米勒

(Wilhelm Müller)的遗作。1833 年到 1838 年,他和沙米索主持编辑《德国文艺年鉴》。特别值得一提的是,1826 年他和乌兰德合编了荷尔德林的《诗集》(Gedichte),可惜当时未引起文学界的注意。

施瓦布最为人称道的是他的《故事和传说精华》(Das Buch der schönsten Geschichten und Sagen,1836/1837,再版时改名为《德意志故事书》,Die deutschen Volksbücher)及《古代传说精华》(Die schönsten Sagen des klassischen Altertums,三卷,1838—1840)。两部著作语言生动,情节线条清晰,深受读者欢迎。前者讲述德国传说,后者讲述古希腊罗马神话。后者对古希腊罗马神话在德国的传播流行所起的作用远远超过了荷马史诗的译本。

(四)豪夫

威廉·豪夫(Wilhelm Hauff,1802—1827)是"施瓦本浪漫派"里最年轻、也是最具特色的一员。他虽然也是以写诗开始创作,但与其他成员不同,兴趣不在韵文,而在散文,是"施瓦本浪漫派"最重要的小说家和童话家。豪夫也不像别的文友有固定的市民职业,而是试图以创作谋生的现代文人,一位职业作家。所以,豪夫每显得与他的教授、医生这类作家朋友有点不合拍。如果说,克尔纳等人的诗里时常透着一种宁静恬然的闲适、一种沉浸在大自然中的陶醉,那么,在豪夫笔下则更多流露出现代生活的急促与紧张。

豪夫出身于斯图加特一个官员家庭,早年失父,随母搬到图宾根外祖父家住。他在那里读完拉丁文学校后进入著名的图宾根神学院学习神学和哲学。1824 年获哲学博士学位。他与以前神学院的学生荷尔德林、黑格尔一样,不愿做神职人员,于是就当起了家庭教师。在斯图加特给一个高级军官家的孩子上课时,他常给他们讲故事。后来他把这些故事写出来发表。1826 年,他作了一次长途旅行,去了巴黎,还去了北法、北德许多地方。在德累斯顿他特意拜访了他心仪的蒂克。他的小说《不来梅市政厅酒馆的幻想篇》(Phantasien im Bremer Ratskeller)的灵感就来自这次游历。1827 年,豪夫任《知识阶层晨报》(Morgenblatt für gebildete Stände)编辑。这年,他为写一部关于民族英雄安德里阿斯·霍佛(Andreas Hof)的历史小说,到提罗尔实地考察,途中染上伤寒,回来后便不治而死,年仅二十五岁。豪夫才思敏捷、创作力旺盛,在他完成学

业到去世短短三年间，除了谋生成家、远游、编杂志外，还写出三部长篇小说、七部中篇小说、三部童话集，以及众多散文、书评、诗歌、随笔。他去世后，施瓦布整理出版了他的全部遗作，共有三十六卷之多。

豪夫在文学史上的地位主要建立在他的童话上。1825 年，他出版了《献给知识阶层子女的童话年鉴（1826）》(Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände)，其后每年出一部，共为三部。豪夫以年鉴为自己的童话集命名，显然旨在提升童话的地位并使之普及。他仿照《文艺年鉴》和日历故事每年出一部童话集，要使童话成为日常生活中的一部分。豪夫的童话和格林童话一样在德国家喻户晓，但两者颇有不同。格林童话是收集整理的，豪夫童话则是原创的。格林童话一般很短，情节简单，手法免不了有些脸谱化、模式化，豪夫童话从结构布局到人物刻画更像中篇小说，有足够的空间展现作者丰富的想像力和独到的匠心。格林童话较多着眼于超历史的普遍人性，而豪夫童话或隐或显折射出作者所处的现实，有强烈的市民意识和社会批判精神。童话的情节离奇而曲折，常常跌宕起伏，一波三折。另外环境和心理描写也比较细致。作为原创故事，豪夫童话也可以称做艺术童话。不过，豪夫不太重视思想深度和美学意境，他在乎的只是故事本身的趣味和寓意，这显然有别于蒂克和霍夫曼，后者的艺术童话更多是写给成人看的，豪夫的童话则面向孩子。他在《穿年鉴外衣的童话姑娘》中写道，“想像力”女王的女儿“童话”，一天向母亲抱怨说，人们自从有了“聪明的守护人”（指文学批评家），就不像以前那样喜欢她了，他们转而去追求“时髦”和“时髦”的伙伴。母亲劝“童话”说，既然如此，就去找孩子们吧。孩子们喜欢鲜艳的盛装，年鉴正是这样的盛装。

豪夫的三部童话年鉴共收入童话十九篇，每部都仿照《一千零一夜》的手法，以一个总的故事框架把彼此不相关的童话串连起来，营造作品的交响效果。三部童话集中最有名的是《仙鹤哈里发》(Die Geschichte vom Kalif Storch)、《小矮子穆克》(Der kleine Muck)、《长鼻子矮人》(Der Zwerg Nase)、《冷酷的心》(Das kalte Herz)、《猴子当人》(Der Affe als Mensch)等。

豪夫最重要的小说是《列希登斯泰因》(Lichtenstein, 1826)，讲的是16 世纪符腾堡公爵被施瓦本同盟打败驱逐，靠骑士施多姆菲德的帮助

终于复位的故事。施多姆菲德本来是施瓦本同盟的一员猛将,因爱上效忠公爵的玛丽·封·列希登斯泰因而毅然倒戈。骑士易帜导致了战争局势的转折。最后战事平息,骑士和他的心上人远离纷扰的世事,过上了宁静而幸福的日子。这部小说是取法司各特的历史小说,被视为德国历史小说的滥觞。小说发表后,非常流行,仿效者甚众,影响很大,十几年后人们在小说故事发生的地方修建了一座"列希登斯泰因城堡"。

第三节　浪漫文学时期的其他作家

浪漫文学是德国18世纪末、19世纪初的文学主流，但不是当时德国文学的全部。除了与之相对的德国古典文学之外,还有被称为"介于古典文学和浪漫文学之间"的让·保尔、荷尔德林和克莱斯特三位重要作家。此外,还有一些与古典文学、浪漫文学虽有所关联、但思想取向和审美观都明显不同于前两者的作家。大致可分为晚期启蒙作家和爱国战争歌手两类。

一　晚期启蒙作家

(一) 黑贝尔

约翰·彼得·黑贝尔(Johann Peter Hebel,1760—1826)出身于巴塞尔(现在瑞士境内,当时属于巴登)一个信新教的普通家庭,父亲早亡,靠人资助才得以完成学业。他在爱尔兰根大学念神学,尽管天资聪颖,但用功不勤,成绩并不佳,因而未能如愿成为神甫,只好走教书一途,同时也做弥撒布道。1791年起,他在巴登首府卡尔斯鲁厄文理中学任教,教神学教义学和希伯来语,后升任该校校长。1821年,被任命为基督教巴登教区主教，并任巴登议会议员,1821年获得海德堡大学名誉博士学位。

作为作家,黑贝尔基本上是文坛的局外人,不仅置身于当时的文学潮流之外,而且与其他同时代作家也没有太多联系。从他喜欢阅读福斯(Johann Heinrich Voβ)、让·保尔等少数边缘作家的作品这点可以看出,其价值取向和美学趣味比较接近已经式微的启蒙运动。黑贝尔在德国文学史上占有十分独特、而又无法取代的地位,这得归功于他的方言诗

和日历故事。

1803年，他发表了《阿勒曼方言诗》(Alemannische Gedichte. Für Freunde ländlicher Natur und Sitten)。这是几十首讴歌家乡田园风物的抒情诗，格律严整(诗人借鉴了他所熟悉的古希腊罗马诗歌格律)、语言活泼生动、诗风清新、富有感染力，表现出作者对乡土和自然风光的挚爱。这些诗堪称德国方言诗的典范，对德国方言诗创作影响极大。诗集出版后，好评如潮，歌德、让·保尔也为之写过热情洋溢的书评。

1802年，黑贝尔参与编辑出版巴登新教地区历书事宜。历书与《圣经》、歌本一样，是最为流行的大众读物。除了注明日历、星期、节日等外，历书中还有天气、保健等通俗内容，另外也有一些启蒙小知识和轶事趣闻，并配有插图。1807年，黑贝尔接管了历书的编辑工作，进行改版，更名为《莱茵区家庭之友》。为了赢得更多读者，黑贝尔为历书写了许多轶事、笑话、趣闻和其他谐谑小故事。与他的诗歌创作不同，黑贝尔的叙述文字是纯正地道的高地德语。虽然历书的基本读者是莱茵上游巴登地区的普通民众，但他的故事内容没有区域局限，既有欧洲各地的风情，也有土耳其、美国的故事。改版后，历书大受欢迎，销售量激增，影响超出了巴登地区，外国也有不少人订购。1811年，黑贝尔把历年发表的一百多篇小故事辑成一集，单独出版，命名为《莱茵区家庭之友小宝盒》(Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes)，简称《小宝盒》。这部故事集是黑贝尔最重要的作品，它开创了一种新的轶事文体。《小宝盒》的故事是写在历书上的，篇幅都很短，一般不超过九百个词。另外，不少故事并非原创，而是作者根据民间流传或读来的故事改写的。尽管如此，这部小册子具有很高的文学价值。《小宝盒》有两大特点：一是语言平淡隽永，二是故事表现出幽默而达观的生活态度。不管原创还是改写，故事总带着一种令人低回的“黑贝尔语调”，蕴藏着对世事彻悟的人生智慧，耐人寻味。黑贝尔常常揭示人的弱点，但讽喻而不讥嘲，用一种善意的、悲天悯人的口吻加以提示，使人警觉。这种广义上的“寓教于乐”显然是启蒙运动的精神遗产。

对神学家黑贝尔来说，启蒙精神和基督教信仰并不冲突。他的启蒙是虔敬的启蒙，他的信仰是开明的信仰。他晚年任高级神职人员时，曾反对再版《小宝盒》，也只为主教职位的严肃性起见。他死后，《小宝盒》

立刻再版，其中《俺不懂》(Kannitverstan)、《喜出望外的重逢》(Unverhofftes Wiedersehen)等名篇一再被收入德语教科书中。

黑贝尔影响了一代又一代的作家。《小宝盒》是卡夫卡(Franz Kafka)最喜欢读的书之一；布莱希特(Bertolt Brecht)仿照它写过“日历故事”；卡内蒂(Elias Canetti)说，黑贝尔是他上学时“最好的老师”。哲学家布洛赫(Ernst Bloch)和海德格尔(Martin Heidegger)也对他极为推许，后者撰文纪念这位巴登同乡，称之为“家庭之友”。

(二) 索伊默

约翰·高特弗里特·索伊默(Johann Gottfried Seume，1763—1810)生于魏森费尔斯附近的坡塞纳，父亲是农民，因连年歉收，陷入困境，只好服徭役。索伊默十三岁那年，目击了父亲虚弱的病躯干不动农活而受到地方官员的讥笑侮辱。这一幕对他幼小的心灵刺激极大，深深影响了他后来痛恨权贵的反抗意识和关心下层人的写作倾向。不久父亲去世，寡母和五个小孩，只能靠救济维生。一位伯爵承诺负担起孩子们的教育经费，索伊默遂得以上学。赞助人想要把他培养成一名神职人员，将课程重点放在拉丁文和希腊文上。1780年，索伊默进入莱比锡大学读神学。因为学神学最容易得到奖学金，所以学生多为贫寒人家的子弟。索伊默每月从赞助人那里得到五塔勒，生活极为拮据。在富裕的市民子弟集聚的大学圈子里，索伊默切身体会到社会的等级差异。当索伊默接受了启蒙思想之后，对所学的神学产生了抵触心理。因受人资助，无法改专业，于是他私自逃离大学，前往启蒙运动的中心巴黎。途中，他被黑森伯爵的拉夫队抓获卖给了英国人，又作为雇佣兵运往美国去打仗。其时美国独立战争胜局已定，又被拉回欧洲。到了不来梅，索伊默设法逃了出来，却又落入普鲁士拉夫队之手，这回被抓到普鲁士部队当兵。因出身低微，升任军官无望，逃脱后又被抓获并受到责罚，最后靠人帮助才得以赎身。1789年，索伊默重新在莱比锡大学注册入学，这次学习法律，兼修哲学、形而上学等课程。索伊默完成学业，通过了教授资格论文。在学术界无以立足，索伊默一度任一位俄国贵族青年的家庭教师，后去波兰、俄国等地谋职，任占领波兰的俄国总督的秘书，作为俄国军官，被波兰起义军抓获囚禁。获释不久回到德国。此后，颠沛流离的他总算稳定下来了，但他一直郁郁不得志，十余年后，在孤独和困顿中死于莱比锡。索

伊默多次拒绝接受公职，先后任出版社校对和语言教师。当校对时，他虽然写出不少政论时评、诗歌、格言、轶事等等，但总的来说，琐碎的工作占用了他大量时间，他曾写道，再这样校对下去，他的一生就要成为一个“印刷错误”了。为了走出逼仄的书案生活，1801 年底他启程到意大利旅行。1805 年，索伊默又作了一次长途旅行，经过波兰到莫斯科，再取道芬兰、瑞典、丹麦回到德国。晚年他致力于撰写《我的一生》(Mein Leben)，但没有完成，残篇死后三年才发表。

索伊默是一个独行侠。他出生底层，市民家庭出身的作家群不把他视为同道；他深切体会到社会的不平等，体会到那些被压迫被欺侮的小人物的苦难和无奈，极力为他们呼吁，然而，在那个由古典文学和浪漫文学所谓“个性完善”和“无限性”等美学原则主宰的德国文坛，注定只能是曲低和寡。索伊默信奉启蒙理想，但启蒙时代已经结束；他寄希望于拿破仑铲除德国专制，但这位法国皇帝更在乎的是巩固自己的权力；他有一腔爱国激情，但他无法认同当时盛行的民族主义，他认为真正的民族敌人是特权阶层的专制、贪婪和愚蠢。他撰文抨击时弊、鞭挞权贵，著作有的遭禁，有的通不过书报检查，无法出版。他批评时政的格言体观感反思录《伪经书》(Apokryphen)，死后才得以面世（1811 年节本，1870 年全本）。最能体现他反特权反奴役政治观点的文字是用拉丁文写成的《〈普鲁塔克疑难文字注释〉序》。之所以用拉丁文写，想必是为了绕过书报检查。德文版《〈普鲁塔克疑难文字注释〉序》(Vorwort zu einem Bändchen Bemerkungen und Konjekturen zu schweren Stellen des Plutarch)1870 年才出版。

作为两次长途旅行的观感，索伊默写出了《1802 年散步到锡腊库扎》(Sparziergang nach Syrakus im Jahr 1802) 和《我的 1805 年的夏天》(Mein Sommer 1805)。这两部游记是他的代表作。索伊默的旅行与当时贵族和市民阶级中流行的文化修养之旅(Bildungsreise)不同，他不坐马车，而是像学徒工那样徒步旅行。他旅资不足，告了贷才得以成行。背着行囊徒步行走免不了要风餐露宿。与他同行的画家朋友，受不了跋涉的劳顿，中途打了退堂鼓，撇下他一个人。索伊默决定栉风沐雨徒步作文化修养旅行，是间接对等级社会的一种抗议。他特意在书名中标明“散步”，大有深意。他的旅行是另类旅行，但他毫不在乎路途的险阻和世人

的讪笑,仿佛艺术圣地意大利就在庭除之间,人人可以前往。徒步旅行的视角大异于乘车旅行,不管是在意大利、法国,还是后来去的俄国等地,索伊默首先看到的是下层人的生活处境。他在游记中详细描绘了各地的饥荒、灾难以及普通百姓在生活重负下的无奈,对小人物的命运寄予无限的同情。他尖锐地指出,特权阶层的贪婪乃是民生凋敝的直接原因。对意大利的僧侣和俄国的农奴主尤予以无情的批判:他将僧侣称为"国家的虫豸",认为建立在农奴制上的国家罪大恶极。索伊默的两部游记,详尽记录了他在所到之地的观察和体会,涉及到政治、经济和文化各个方面,是再现19世纪初欧洲社会的重要历史文献。他揭示社会的种种弊端,希望建立一个公平自由的理性社会。他的笔下闪现着浓厚的人道主义色彩。

二　爱国战争歌手

(一) 阿恩特

恩斯特·莫里兹·阿恩特(Ernst Moritz Arndt,1769—1860)是拿破仑战争中最负盛名的爱国主义诗人。他的诗曾鼓动无数德国士兵和民众奋起反击异族统治。阿恩特生于当时属于瑞典的吕根岛,父亲原为农奴,在他出生前几年才赎身为自由农民,租田耕作。家境虽然清寒,但阿恩特受到了良好的教育。中学毕业,他先后在格莱夫斯瓦尔特和耶拿大学读神学,听过费希特的课,深为其思想和人格所吸引。阿恩特关心时局,关心下层人的疾苦,曾著文呼吁取消农奴制。阿恩特认为,贵族阶层道德堕落,他们的恶劣影响已蔓延到整个社会,所以德国普遍缺乏爱国主义激情,拥有三千万人口的大国竟成了"欧洲的讥笑对象"。阿恩特发表了《时代之精神》(Geist der Zeit,第一卷 1806,第二卷 1809),深入分析了德国现状,并提出一系列民族复兴的改革措施。他的许多见解与普鲁士政府的改革人士的看法不谋而合,所以,1812年被时在彼得堡的普鲁士大臣斯坦因聘为私人秘书,撰文为改革造势。同年,他出版了《德意志士兵必读》(Kurzer Katechismus für deutsche Soldaten nebst einem Anhang von Liedern),阐述了军人作为公民保卫祖国的义务和荣誉,书后附录里收有他写的战歌。

拿破仑战争爆发,阿恩特作为战地神甫和宣传家积极投入战斗。他

的诗文印成传单,在德国各地流传,影响极大。他的战歌缺乏思想深度和艺术性,但语言简洁有力,富有鼓动性和感染力。诸如《上帝令钢铁生长》(Der Gott, der Eisen wachsen lieβ)、《心,不要气馁》(Das Herz, verzage nicht)、《什么是德意志人的祖国》(Was ist des Deutschen Vaterland)等大量诗篇在反侵略战争中广为传诵,对鼓励士气起了很大作用。

战争结束后,阿恩特被聘为波恩大学历史系教授。他在《时代之精神》第四卷中呼吁德国统一,要求实现宪政,结果招来当局的迫害。他曾遭拘捕,被解除教职并禁止出书。1840年他才得到平反,重返讲坛。此后他讲学不倦,直到八十四岁高龄。1848年,阿恩特作为最年老的议员参加了法兰克福国民大会。作为一生关心国事民情的爱国诗人,阿恩特受到普遍的尊敬和爱戴。他九十岁寿辰时,德国为他举行了盛大的庆典。可以毫不夸张地说,他生时已成了一座具有象征意义的丰碑。

然而需要指出是,阿恩特的爱国主义中夹杂着强烈的民族主义色彩和排他性,他有的文章中流露出明显的沙文主义意识和反犹倾向。一战时,阿恩特的诗歌作为民族的强音再度响彻德国。纳粹统治时期,他被奉为民族英雄。二战结束后,人们对他的狂热的爱国激情和绝对化的修辞手法已有了相当的距离感。他那些传诵一时的名作,也鲜有人问津了。

(二)克尔纳

卡尔·特奥多尔·克尔纳(Karl Theodor Körner,1791—1813)系萨克森人,父亲克里斯蒂安·高特弗里特·克尔纳(Christian Gottfried Körner)是一位艺术修养极高的官员,席勒的挚友,其与席勒的通信成为德国文学史上重要的文献。德累斯顿克尔纳家常有文化名流造访,被誉为"知识与艺术的自由港"。莫扎特曾在那里献技表演,歌德、威廉·洪堡、蒂克、施莱格尔兄弟、克莱斯特、阿恩特等人都是熟客。克尔纳的外祖父是铜版雕刻家,曾教过青年歌德铅笔画和蚀刻。受家庭环境的影响,克尔纳接受了良好的艺术教育。他会演奏多种乐器,很小就显示出创作天赋。成人后却到弗莱贝克矿学院学习采矿,后来兴趣转移到理论方面,转学到莱比锡大学。因参与学生组织闹事决斗,即将被开除学籍,于是转到柏林大学。他在那儿听过费希特和施莱尔马赫的讲座。不久,莱比锡大学开除学籍令正式下达,同时禁止他在与莱比锡大学有校际关系

的大学就读，所以他只好离开柏林。最后，克尔纳到了维也纳，拟以写作谋生。他为宫廷剧院写剧本，梦想成为席勒那样的民族诗人。两年之内，他一共写出十几部轻歌剧、歌剧、喜剧和悲剧，正式被聘为宫廷剧院剧作家。1812年，以匈牙利抗击土耳其的民族战争为背景的悲剧《茨里尼》(Zriny)上演。当时，在拿破仑统治下，德国、奥地利的民众爱国热情高涨，该剧引起了强烈的反响。

克尔纳二十岁出头就成了知名剧作家，此外还出版了《花蕾》(Knospen, 1810)等几部诗集。在个人生活方面也一帆风顺，他与剧院一位美女演员相爱订婚。但拿破仑战争爆发，克尔纳毅然投笔从戎，告别了未婚妻，到普鲁士参加吕措的自由军团。他在那里担任过步兵少尉，后又任吕措的副官，作为战地诗人，他写下了许多洋溢着爱国主义激情的诗篇，如《行动起来吧，我的人民，烽烟已升起》(Frisch auf, mein Volk, die Flammenzeichen rauchen)、《你啊，我左侧的剑》(Du Schwert an meiner Linken)、《人民起来了，风暴来了》(Das Volks steht auf, der Sturm bricht los)等，在军营和民间广为流传，激励着无数德国人奋勇抗战。特别是《吕措军团勇猛剿猎》(Lützows wilde Jagd)，由韦伯(Carl Maria Weber)谱成曲，成为德国热血青年最喜欢咏唱的战歌。克尔纳的爱国诗篇与阿恩特的一样，激情有余，但思辨深度和艺术底蕴不足，总的来说，宣传鼓动效用远大于美学价值。在当时特定的历史时期，他的诗对民族主义勃兴起了重要的催化作用。然而诗中常常流露出狭隘的民族情绪和简单化的民族对立心态，对后世产生了不可低估的负面影响。在第一次世界大战和第二次世界大战中，他的战歌被德国侵略者的宣传机器所利用。戈培尔(Paul Joseph Goebbels)在第二次世界大战结束前下令拍摄的法西斯电影《科尔贝克》(Kolberg)，其主题歌就是《吕措军团勇猛剿猎》。

写战歌的克尔纳更觉得自己是一名军人。他在一次战斗中受了重伤，稍事治疗又重返前线。1813年8月，在一场夜战中死去，年仅二十二岁。克尔纳的阵亡，提升了他的诗名，使他成了民族运动的神奇人物。死后次年，他的遗作整理出版，取名为《琴与剑》(Leier und Schwert)。之所以如此命名，是因为维也纳的一位犹太女性佩雷拉(Henriette Pereira)赠送给诗人一本精致的笔记本，封面上特意绣了一个古琴，让他写下他的

战歌。后来,那些宣扬德意志至上的民族主义者常常用《琴与剑》中的爱国诗篇为他们的反犹运动造势,这些人不知道,想必也不想知道这书名的来历……

第二章

介于古典文学与浪漫文学之间的作家

第一节　概述

18 世纪末 19 世纪初,在德国文坛上占统治地位的是古典文学和浪漫文学。启蒙运动以来,德国文学的基本走向是使德国文学融入到以古希腊罗马文学为源头的欧洲主流文学之中,并在欧洲主流文学的框架内建立德意志文学。这一努力在古典时期达到了极致,完美地实现。因此,古典文学是启蒙运动的顶点,同时也是它的终点,它属于 18 世纪。与此相反,浪漫文学虽然也与启蒙运动有千丝万缕的联系,但它不是沿着启蒙道路前进,而是另辟蹊径。它要在德意志自己的历史基础上发展德意志文学,它要把德意志文学的根扎在德意志自己的历史土壤中。因此,浪漫文学不是启蒙运动的继续,而是新的开始,它属于 19 世纪。浪漫文学是 19 世纪文学的开路先锋,19 世纪的各种文学都与它有直接或间接的关系。这样,在 18 世纪到 19 世纪,在德意志文坛就出现了古典文学和浪漫文学共存的局面。

但是,在这个时期,除了这两种文学以外,还有一些作家,他们既不属于古典文学,也不属于浪漫文学。他们的文学创作既与古典文学有相近之处,也不乏浪漫文学的特点。因此,文学史家就用“介于古典文学与浪漫文学之间”(Zwischen Klassik und Romantik) 的说法来表征这些作家。这些作家最著名的就是让·保尔、荷尔德林、克莱斯特。这三位作家分别在小说、诗歌和戏剧创作中取得了杰出的成就,他们都是德国文学的伟大代表。他们三人没有个人之间的交往,他们的创作也各具特点,

算不上一派。他们作为晚辈都敬仰歌德和席勒，但不追随他们，因而歌德和席勒不支持他们。他们顺应时代潮流，大胆革新，但不与浪漫文学作家交往，他们是一些孤独的人。

第二节　荷尔德林

我们把荷尔德林(Friedrich Hölderlin，1770—1848)归入“介于古典文学与浪漫文学之间”的作家，基于以下理由：首先，像古典作家一样，他崇尚古希腊以及古希腊的文明。但与古典作家不同的是，他并不把古希腊文明看做是绝对的榜样。他认为，真正符合时代精神的是“祖国的”(vaterländisch)即民族的文学，这种文学既不是仅仅把古希腊当做自己的文学之源，也不仅仅把本民族的历史当做自己的根，它是德国式的冷静与古希腊的热情之间的综合。另外，荷尔德林认为，文学不能脱离政治，作家要关心政治，这也使他有别于远离政治的古典作家歌德和席勒。荷尔德林与浪漫文学作家有许多相同之处，他们一致认为，一切事物始终处于变动之中，生成与消灭不断交替，反复不已；新产生于旧，新变成旧，再生成新的新。如此循环反复，永不停止。正因为如此，世界就永远处于矛盾对立之中，永远不会有和谐与统一，“混沌”才是世界的特征。文学就是表现这种“混沌”，表现充满矛盾的多样化的世界。可是，另一方面，他的诗在形式上严格遵守古希腊的诗律，他的悲剧取材于古希腊，他的小说的故事发生在希腊。

一　生平

综观荷尔德林的一生，我们发现，文学创作是他的爱好，是他的生命；但是他的文学创作全是在“业余时间”进行的，而且是在与病魔斗争中完成的。

荷尔德林1770年3月20日出生于德国西南部的符腾堡内卡河畔的劳芬，他和席勒是同乡。父亲海因里希·弗里德里希(Heinrich Friedrich)是修道院总管，母亲出身于一个牧师家庭。荷尔德林的家庭是一个经济上富裕、政治上有一定影响力的家庭，父母都是虔诚派的信徒。荷尔德林两岁丧父，九岁又失去继父，因而他是在母亲呵护下长大

的，这一点对荷尔德林的思想和心理的形成有很大的影响。根据家族传统以及母亲自己的信仰，母亲决定把自己的儿子培养成一个神职人员，她送他进了修道院学校，他先是在登肯多尔夫，后转学到毛尔布龙。1788年荷尔德林中学毕业后，母亲又送他到当时著名的图宾根神学院学神学和哲学。图宾根神学院是一所精英大学，黑格尔和谢林曾在那里学习，并且与荷尔德林是同室学友。在神学院学习期间，荷尔德林对古希腊文化有了深入的了解，他的人道主义思想和理想就是在这个过程中形成的。在大学学习期间，对荷尔德林日后的发展具有重大意义的另一件大事是1789年爆发的法国大革命。法国大革命爆发时，荷尔德林正在图宾根神学院上学，他自己本人以及他的同学黑格尔和谢林都为法国大革命的爆发感到欢欣鼓舞，因为他们看到他们通过研究古希腊文化而建立自由平等的人类社会的理想终于有了变成现实的可能。荷尔德林怀着极大的热情关注法国大革命的进程，他反对以奥地利为首的德意志国家干涉法国大革命，热切地希望法国革命军打败外国干涉军。1792年6月他写给他妹妹的信中说："请相信我，亲爱的妹妹，如果奥地利取胜，我们的日子将会非常难过。那时，王公们将滥用他们的权力。请相信我的预言！让我们为人权卫士法国人祈祷吧！"荷尔德林一生都对法国大革命持肯定的态度，这是理解荷尔德林作品的一个关键。

荷尔德林学的是神学，但他对神学不感兴趣，甚至有些反感，他更喜欢文学。1790年他与诺伊弗尔（Ludwig Neuffer）和马格瑙（Rudolf Magenau）组成了一个类似狂飙突进时期的"格廷根林苑社"的作家团体。他们把席勒作为偶像，把席勒的《欢乐颂》（An die Freude）定为经典。另外，荷尔德林在学习期间也认识了作家兼刊物发行人舒巴特（Christian Friedrich Daniel Schubart）和施陶埃德林（Gottholt Friedrich Staeudlin），并在他们的刊物上发表诗歌。对神学观点和教会实践的反感以及对文学的热爱，促使荷尔德林1793年图宾根神学院毕业以后拒绝担任神职。在18世纪末，像荷尔德林这样的人，如果不当牧师，只有三种职业可供选择，一是家庭教师，二是自由作家，三是大学教师。对于一个刚刚毕业的学生来说，当家庭教师是较好的选择，因为它既可提供生活保障，又具有选择其他职业的可能。不幸的是，荷尔德林一生四次当家庭教师，谋求别的职业始终没有成功。1793年图宾根神学院毕业以

后，经席勒与施陶埃德林的介绍，到瓦尔特斯豪森给莎洛特·冯·卡尔布(Chalotte von Kalb) 的儿子当家庭教师。1794 年他陪他的弟子来到耶拿，就没有再回瓦尔特斯豪森。荷尔德林留在耶拿有多方面的原因。首先，在耶拿他与辛克莱(Isaac von Sinclair)建立了亲密的友谊，他不愿离开这位朋友，而且这一友谊在荷尔德林日后的生活中起了重要作用。其次，席勒和费希特在耶拿，他们的美学和哲学思想吸引了他。在图宾根时，康德和斯宾诺莎的哲学思想对荷尔德林的世界观有很大的影响，而在耶拿对荷尔德林的世界观有很大影响的是席勒和费希特的思想。因此，耶拿时期，是荷尔德林思想成长的一个重要阶段。1795 年春，荷尔德林突然离开耶拿，回到尼尔廷根母亲那里，原因是他常有精神病发作的征兆。

1796 年，荷尔德林恢复健康，来到法兰克福，在银行家贡塔尔德家当家庭教师，历时两年，一直到 1798 年。在贡塔尔德家期间，荷尔德林与女主人苏塞特相爱相恋。他的小说和诗歌中的女主人公狄奥蒂玛的原型就是这位年轻的夫人。他与苏塞特的爱情不可能长久，更不可能有美满的结局，他对苏塞特爱得越深，他感到的痛苦就越大。1798 年他离开了贡塔尔德家，究竟是被辞退的，还是他自己因为无法忍受被侮辱、被伤害的境遇而主动要求离开的，没有可靠的材料可以证明。离开法兰克福，荷尔德林来到离法兰克福不远的洪堡，在那里一直住到 1800 年。在洪堡期间，荷尔德林试图成为一名自由撰稿人。1799 年他与一个出版商商定出一份文学刊物，题目采用日耳曼神话中的青春女神伊杜娜(Iduna)的名字。但这份名叫《伊杜娜》的刊物最终没有出版，原因是歌德和席勒这样大师级的人物拒绝供稿，就是荷尔德林的朋友也不愿合作。荷尔德林想由家庭教师转为自由撰稿人的愿望落空了。于是他又想到耶拿大学教希腊文，但是在大学教书的计划也无法实现。百般无奈，只好再去当家庭教师。1801 年来到瑞士的豪普特韦尔的一个家庭当家庭教师，不久回到尼尔廷根。1802 年又到法国的波尔多，第四次也是最后一次当家庭教师。不久因为精神失常，中止工作，回到尼尔廷根。经过休养，病情好转，同年第二次来到洪堡，经好友辛克莱的努力，洪堡的侯爵为荷尔德林提供了一个国家图书馆馆员的职位。

1806 年，荷尔德林被确诊为精神病，住院治疗。1807 年，医院以无

法医治,需要特殊护理为由,让荷尔德林出院。出院后,图宾根的一位木匠师傅收养了他,一直到他 1843 年 6 月 1 日逝世。

二 哲学和美学思想

一个伟大的作家肯定也是一个伟大的思想家, 没有博大精深的思想就创作不出流芳百世的作品。荷尔德林就是这样的一位作家。因此, 如果不对他的思想进入深入的研究, 就难以真正领悟到他的作品的真谛。荷尔德林没有写过理论专著,甚至正式发表的论文也为数不多。他的理论观点散见于他准备发表但由于种种原因没有发表的论文里,散见于他为理清自己的思想而写的残片中, 散见于他为在耶拿大学讲课而写的讲稿残片中,更散见于他的书稿中。早在图宾根上学期间,荷尔德林就研究哲学和美学,1798 年至 1800 年第一次在洪堡期间, 就写下不少研究诗学问题的文章,但都没有发表,而且也不准备发表。此外,荷尔德林曾计划在费希特与别人合编的《德意志学者学会的哲学杂志》(Philosophisches Journal von einer Gesellschaft deutscher Gelehrten)上发表《新审美教育书简》(Neue Briefe ueber die aesthetische Erziehung des Menschen)。他用了席勒的《审美教育书简》的标题,但加了个“新”字,表明他的观点不同于席勒的观点。《新审美教育书简》没有写成,但留下的残片包含了荷尔德林的重要的哲学观点。1795 年荷尔德林还与图宾根神学院的两位老同学黑格尔和谢林一起起草了《德国唯心主义最早的系统纲领》(Das aelteste Systemprogramm des deutschen Idealismus)。

(一) 哲学思想

18 世纪末 19 世纪初是唯心主义在德国盛行的时期,荷尔德林的哲学思想就是在这个时代氛围中形成的。他的哲学思想属于唯心主义。在图宾根上学期间,荷尔德林就对哲学有浓厚的兴趣,读过柏拉图和康德的著作。1793 年到 1794 年在卡尔布家当家庭教师时又研究过斯宾诺莎的哲学。斯宾诺莎认为所谓的神就是大自然本身,大自然蕴藏着神的精神。这种泛神论的观点与荷尔德林的生活经验相吻合。荷尔德林哲学思想的另一个来源是费希特的哲学和席勒的哲学和美学。费希特的哲学是要通过绝对自我消除主观和客观之间的对立, 席勒的哲学和美学试图通过突出精神的崇高来克服自然的限制。这两种观点都不能使荷尔

德林满意,因为它们的共同特点是要通过“绝对自我”或“崇高精神”把纷繁复杂的现实统一起来,统一是它们要达到的最终目的。荷尔德林认为,统一是一种理念,多样和矛盾是现实,哲学的任务就是如何使这两个对立的方面协调一致。他在1796年2月2日写给耶拿大学神学和哲学教授尼特哈默(Friedrich Immanuel Niethammer)的信中说,他正在寻找一种哲学原则,“它既能说明我的思想和生活中的种种矛盾和分离,又能消除主观和客观之间的、完美的自我与世界之间的、甚至还有理性与启示之间的矛盾和对立”。由此可见,荷尔德林在努力寻找统一与分离、一体与矛盾之间的平衡点。这就说明,荷尔德林既承认统一和一致,也承认分离与矛盾;寻找这两者之间的平衡,是荷尔德林哲学思想的核心内容。

荷尔德林怀有美好的理想,渴望有一个符合人性的美好的合理的社会,但现实生活却是充满矛盾和丑恶,如何使理想和现实统一起来,是荷尔德林思考的中心问题。当时,“三段式理论”(Dreischnitttheorie)在德国大行其道,所谓的“三段式”就是正题(These)、反题(Antithese)和合题(Synthese)。荷尔德林完全接受了这种辩证思想,甚至他的作品也照此建构。按照“三段式”理论,正与反是不断变化的,不是一成不变的。因此,生活中的美与丑、善与恶、光明与黑暗也不是一成不变的,而是不断转换。因此,人们完全可以在承认不论是时代还是我们的生活本身都会有阴暗和丑恶的前提下,满怀信心地追求美好的理想,不必把两者绝对孤立起来。

荷尔德林的另一个重要哲学观点是,任何事物都有“本原的同一性”(die ursprüngliche Einheit),同时这种同一性会外化为状态,而状态是多种多样、纷繁复杂的。“统一性”不受时间限制,亘古不变;它是超验的,看不见摸不着的。但是,如果受到外力或内力的作用,它就会“分离”(Trennungen),就会“一分为二”(Entzweiung),外化为状态。状态是时间性的,随时间的转移而变化,因而它不仅有多层次的、多种多样的表现形式,而且这些表现形式常常相互矛盾,彼此对立。这样,本原的同一性与状态的多样性就是相对立的,但它们又是一体的,因而形成一种“对立的统一”(Einheit in Entgegensetzung)。“分离”、“一分为二”不是对统一性的否定,而是它在时间的表现形式。

荷尔德林还进而认为,一个客体的本原的统一性如果不产生外化,人就意识不到它的存在;当然,如果该客体根本就没有本原的统一性,它也就根本不会存在,人也就意识不到它。所以,人能意识到的某物的存在取决于两个条件,一是它具有统一性,二是统一性外化为状态。前者是静态的,后者是动态的,两者相辅相成,才能昭示该客体的存在。

(二) 美学思想

荷尔德林的美学思想是他的哲学的延伸。文学美学的根本问题就是表达什么和如何表达,因而荷尔德林认为,文学的根本任务,就是把人类的最高追求、人的崇高理想,变成直观的东西,变成直接可以接受的东西。为了完成这一任务,就必须在“精神”(Geist)与“素材”(Stoff)之间进入“协调”(Vermittlung),使之成为完美的整体。“精神”源于人类的共同理想,“素材”来自现实生活,因而这两者由于它们的来源而处于对立状态,文学语言的任务就是在这对立的两方之间进行协调。换句话说,文学创作就是在具有统一性的精神与纷繁复杂的现实之间进行协调,使之成为“对立统一”。这里,荷尔德林特别强调了“素材”对作家的重要性。他在1798年11月2日给诺依弗尔的信中写道:“那些眼前的冷冰冰的历史、世界上平庸的东西,对作为艺术家的我起着破坏作用,但我作为艺术家,我又必须把它们看做是不可缺少的素材,因为没有这样的素材就表现不出作品所要表达的最内在的东西。”荷尔德林的这一论断的根据是,理想和现实相互参照,现实是理想的参照物,理想也是现实的参照物。理想只有通过与现实存在相互对照,才能显示出它的特点,才能变得生动具体,令人向往。

荷尔德林文学观的另一个重要观点就是他的“语气说”(Tontheorie)。荷尔德林认为,如果把作为整体出现的艺术作品分解开来,那就是发现有“本原语气”(eigentlicher Ton),还有“非本原语气”(uneigentlicher Ton)。“本原语气”就是作品的“基调”(Grundstimmung),“非本原语气”就是作品的“表达方式”(Darstellungsweise)。“非本原语气”与“原本语气”不是同一的,而是矛盾和对立的。因为它们是矛盾的对立,因而它们就相互作用,这种相互作用就形成了一部作品的内在动力,而这种动力最后促成了更加生动的、更加直观的综合。

“非本原语气”有三种不同的表现形式,它们是“质朴语气”(der

naive Ton)、"英雄语气"(der heroische Ton)、和 "理想语气"(der idealer Ton)。荷尔德林还借用人类学对人的分类来说明这三种语气的特点。第一类人是"自然人"(der natürlicher Mensch),相当于"质朴语气",这种人生活自然而又简单,"他与他的生活环境是一个和谐的整体,他与其他两类人相比缺乏能量,因而缺乏深沉的情感和深刻的思想"。第二类人是"英雄式的人"(der heroische Mensch),相当于"英雄语气",他的特点是精神伟大、力量强大、坚韧不拔,有牺牲精神,"但他在某些情况下过于急躁,过于强暴,过于片面,与世界过于对抗"。第三类是"理想的人"(der ideale Mensch),相当于"理想语气"。"我们喜欢'理想的人'是因为它们的内在力量处于更高的和谐之中,他给人的印象是完美、统一,但他们的缺点是他抓住整体,忽略了个别。如果说,前两种人是只见树木不见森林,那他就是只见森林不见树木"。总之,荷尔德林认为,三类人都各有长处,各有短处,而且其他人的长处正好是自己的短处,反之亦然。三种不同的语气也同样是这样。

因此,三种语气不应该也不是单独出现,它们正是在与其他语气的相互作用中出现的。由于语气的相互作用和彼此交换就形成了三种不同的文学种类,即 "抒情文学"(die lyrische Dichtung)、"叙事文学"(die epische Dichtung)和"悲剧文学"(die tragische Dichtung),在所有这三种文学中,荷尔德林最推崇悲剧,因为一位英雄的出现,一个时代的沉沦,直接地表现出了世界的"统一性"。

(三) 希腊观

如何看待古希腊,在荷尔德林的思想中占有重要地位。自从温克尔曼的《古代艺术史》问世以来,一种正统的希腊观在德国形成,这种观点认为欧洲文化源于希腊,现代欧洲文化是古希腊文化的继续,古希腊文化是现代欧洲文化的绝对榜样。这种观点的理论基础是把古希腊文化看做是超时代的绝对模式,忽略了不同民族、不同时代的文化之间的区别。荷尔德林突破了这种传统的希腊观,他在《我们看待古代时应持的观点》(Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben)一文中强调,各个民族、各种文化,虽然它们的根是统一的,但它们走向完善的路线和方式却各不相同,各有各的特点,因而是彼此区别开来的。因此,荷尔德林认为,古希腊文化与现代欧洲文化是两种不同的文化。

就地域而言，希腊文化是"东方文化"(die orientalische Kultur)，包括德国在内的欧洲文化是"西方文化"(die abendländische Kultur)；就时代而言，希腊文化属于古代，欧洲文化是现代的。这样，希腊文化与欧洲文化的关系就是东方与西方，古与今的关系。荷尔德林还认为，希腊人作为东方人，他们的天然秉性是"神圣的激情"(heiliges Pathos)，而欧洲人作为西方人，他们的天然秉性是"冷静"(Nüchternheit)。这两种天然秉性是对立的，因而优秀的文学作品是这两者平衡的综合结果。荷马的功绩就在于他为他的"阿波罗帝国偷来了西方朱诺的冷静"(die abendländische Junonische Nüchternheit)。反过来说，现代的欧洲人也需要古代希腊人的"美的激情"(das Pathos der Schönheit)，就此而言，古希腊文化对现代欧洲文化是必不可少的。因此，古希腊文化对现代欧洲文化是有积极作用的，只不过这种作用是间接产生的，而不是靠直接搬用古希腊模式产生的。另外，荷尔德林特别强调，每一种文化都要清楚地记住自己的根，并在此基础上积极吸收外来的东西，使之与自己特有的东西结合起来。

荷尔德林还指出，属于古代文明的希腊文学与现代欧洲文学不仅在结构上不同，而且它的表现方式也不同。希腊悲剧的基本点是崇高的死亡，是在激昂慷慨中沉沦，而真正的现代悲剧的基本点是静悄悄的死亡。所以，希腊悲剧所表示的消亡，不同于现代悲剧所表现的消亡，前者是庄严的，后者是深沉的。

(四) 启蒙运动观

最后还得提一下荷尔德林对启蒙运动的看法。荷尔德林虽然有时也会说启蒙运动"漆黑一团"，说启蒙运动的核心概念"知性"(Verstand)是个"像铁一样的概念"，但他从不彻底否认启蒙运动。他要求对启蒙运动进行"再启蒙"。这种经过"再启蒙"的启蒙运动是更高一级的启蒙运动，它的任务不再是试图通过知性掌握自然，通过科学征服自然，而是要认识自然，尊重自然，顺从自然。启蒙运动不仅要讲究科学，而且要有"柔情"(Zärtlichkeit)。荷尔德林认为，启蒙运动最根本的缺陷就是不尊重自然，以为只要有了知性，有了科学知识，人就可以做自然的主人，任意摆布自然。1799 年 6 月 4 日写给他的兄弟的信中，荷尔德林说："自然给我们提供了进行活动的材料，自然作为强大的驱动机把人包含在它自己的无限组织里，人不能以为自己能主宰自然，是它的主人，人要在

他的一切活动中谦逊地、虔诚地服从自然的精神。”

三　诗歌

荷尔德林是伟大的作家，但他首先是一个杰出的诗人，他的主要作品是诗歌。荷尔德林写诗的经历从上学时开始，一直到他逝世前，写诗几乎陪伴他一辈子。荷尔德林开始写诗时，克洛卜施托克、席勒等著名的诗人是他学习的榜样，但不久他就逐渐摆脱了他们的影响，走上自己的道路。很长一段时间，荷尔德林的诗遵循的是以希腊诗为基础的古典诗的模式，但他接着把目光由古代转向现代，由希腊转到自己的祖国，写出了以自己本民族的特点为基础、以自己的祖国为关注对象的诗歌。荷尔德林代表了从古典诗到现代诗的转折，是现代诗的开路先锋。正因为他的诗背离了传统，他的诗在他生前以及整个 19 世纪并没有得到诗歌界的完全认可，尤其是曾一度给予他支持、他自己也把他当做导师的席勒更是拒绝承认他那些脱离古典风格的诗，认为这些诗过于内向，过于主观。19 世纪的研究者沿袭了席勒的观点，所以荷尔德林不受人重视。到了 20 世纪初，情况发生了变化，格奥尔格(Stefan George)以及以他为代表的“格奥尔格派”(George Kreis)重新发现了这位长期被忽视的诗人，认为荷尔德林是划时代的、真正伟大的诗人。从此，荷尔德林，尤其是他的诗，得到广泛的承认，受到高度评价，他被誉为最富有开创性的诗人。他的全集从 1913 年到 1923 年出齐。下面我们按不同的时期分别介绍一下荷尔德林的诗歌创作。

(一) 上图宾根神学院以前

荷尔德林小的时候就与众不同，性情古怪，喜欢想入非非，不愿与人交往，但常常喜欢与天主对话。他十四岁时就写下了第一首诗，进入图宾根神学院时，他写的诗已经可以集成一部诗集。他的第一首公开发表的诗是《我的志向》(Mein Vorsatz)，这首诗可以看做是荷尔德林决心做一名诗人的宣言书。他要像品达(Pindar)一样“飞翔”，“要以战斗的姿态追求克洛卜施托克的伟大”。与此同时，他也预感到自己作为一名诗人可能遭受的命运：“堕入阴云密布的黑影和死一般的寂静。”他作为诗人，可能会感到万念俱灰，也可能大胆地决定，即使冒险也要圆梦。他那颗年轻的心就在这两者之间摆动。在诗的结尾，诗人表示，要尽一切努

力消除不相信自己的念头,坚定地走自己的路,即使自己的诗得不到自己期待的承认。这也就是说,荷尔德林在刚开始写诗的时候,就已经预料到他的诗可能得不到应有的承认,但他并不惧怕这个情况,更不会因此就改变自己的走自己路的决心。

(二) 1788 年到 1795 年

1788 年荷尔德林进入图宾根神学院,诗歌创作也随之进入高潮。18 世纪末在荷尔德林生活的施瓦本地区颂歌(Hymne)十分流行,所以这时荷尔德林写的诗主要是颂歌,此外还有赞歌(Ode)和自由体诗。这些诗感情奔放,表达理念,歌颂自由和友谊、青春和真理、爱情和美、人性和和谐,从形式方面看很像是席勒的"理念颂歌"(Ideenhymne)。事实上,荷尔德林在图宾根期间的诗歌创作特别崇拜自己的同乡席勒, 希望得到这位"大人物"的认可和支持。席勒在初期也给了这位天才青年足够的支持和帮助,他在他的杂志《新塔莉亚》上发表了荷尔德林的诗《命运》(Das Schicksal)和小说《许佩利翁片断》,并为这部小说找到了出版社。此外, 席勒还介绍从图宾根神学院毕业的荷尔德林到卡尔布家当家庭教师,从而使荷尔德林有机会与住在魏玛的歌德、赫尔德、维兰德等名人接触。其次,荷尔德林不仅崇拜席勒而且特别欣赏他的诗风,他把席勒的《欢乐颂》当做他学习的榜样。所以,这个时期荷尔德林写的颂歌也像席勒写的诗一样,热情洋溢、激昂慷慨,大量使用神话主体,喜欢用反语结构,哲学思考占据主导地位。除了席勒以外,荷尔德林另一位崇拜的人就是费希特, 他在 1799 年 11 月写给诺伊弗尔的信中说:"费希特是耶拿的灵魂。"

这里必须注意的是,荷尔德林虽然崇敬甚至崇拜席勒和费希特,但是他并是他们的言听计从的学生, 更不是跟在他们后面亦步亦趋的追随者。荷尔德林作为德国年青一代的知识分子,在政治上对法国大革命充分肯定,要求变革,希望德国也能有一场法国式的革命;在文学创作方面希望创新,开拓新路,不走老路。荷尔德林内心深处的追求是创作出不同于席勒的诗歌,建立起不同于费希特的哲学思想体系。因此,荷尔德林的诗歌创作是从接受席勒的影响开始的, 但它的最终目标是摆脱席勒的影响。而从接受影响到摆脱影响有一个过程, 从 1788 年到 1795 年就是这个过程。1796 年写的诗 《致聪明的导师们》(An die klu-

gen Ratgeber)具有标志性的意义。这首诗后来经过加工修改,题目改为《毛头小伙子致聪明的导师们》(Der Jüngling an die klugen Ratgeber)。荷尔德林把它寄给席勒希望发表,但遭席勒拒绝。这首诗虽然没有直接提到席勒和费希特两人,但明眼人一看就知道"聪明的导师们"(注意:是多数)是指席勒和费希特,或者至少包括他们两人。这个"毛头小伙子"(注意:这是单数)不能接受"聪明的导师们"的哲学和美学主张,因为这些主张无助于改善眼前的不能令人满意的社会现实。按照荷尔德林的观点,当代的"荒凉"和"冷酷",用理智是克服不了的,只有用"火一般的爱"才能克服。"毛头小伙子"心里充满了爱,要用青春的激情反对他的"导师们"的"聪明的"理智,因为这种理智像"剪子一样"分离一切。世界越是被分离,离它的原始本源就越远,最终使人与自己、人与自然相分离。另外,这位"小伙子"还反对"理智"的约束,它扼杀了他"奔向太阳的精神",压制了他的天才。最后,这位"小伙子"还反对古典作家的"安稳",认为"胆小怕事,追求安稳"是迎合时代的趣味。他自己要用战斗夺回被夺取的东西,要像英雄一样在战斗中达到圆满。当代诗人的职责就是反对时代的潮流,在战斗中感到自己与英雄一样。

1795 写的《自然颂》(An die Natur)是宣布与费希特哲学决裂的宣言书。是费希特的哲学思想破坏了诗人与自然的关系,使诗人脱离了青少年时代与自然和谐一致的联系。那时,诗人感到所有的鲜花和星辰、空气和光线都与自己息息相关,能感受到、体验到神的无穷的美和快乐。"美的、活生生的自然在我身上成长"。由于与自然始终保持和谐的关系,就有能力抵御只讲实际的时代精神。眼下的时代精神就是照章照事,循规蹈矩,没有思想,没有幻想,这种时代扼杀了人的生活,因而诗人要以他的诗为武器向这种时代精神宣战。

总之,在去法兰克福以前,荷尔德林一直在与席勒与费希特的美学和哲学思想交锋,力图摆脱他们的影响,成为一个有自己的独立思想和独立风格的诗人。

(三) 1796 年到 1798 年

1798 年 1 月荷尔德林来到法兰克福,在银行家贡塔尔德家当家庭教师,不久就与这位银行家的夫人苏塞特相恋。如前所述,荷尔德林从小就梦想"美的活生生的自然",这个美梦由于接受了席勒和费希特的

美学和哲学思想逐渐淡忘。现在遇到苏塞特,这种梦想又重新复活,在荷尔德林的想像中,苏塞特就是那个"美的活生生的自然"。认识了苏塞特,不仅使荷尔德林决心再次追求自然的合一,同时也使他觉察到自己离自然有很大的距离。他决心回归自然,对抗反自然的时代精神。荷尔德林用柏拉图《会饮篇》(Symposion)中女祭师的名字狄奥蒂玛(Diotima)称谓他的心上人苏塞特,他认为她是他的"天使",她使他可以与上帝相通,一见到她就会让他联想到平安和和谐,联想到神的独一无二的存在形式——自然。以这样的思想和感情,荷尔德林写了很多以狄奥蒂玛为标题或以她为题材的诗,这些诗标志着荷尔德林诗歌创作的转变,这种转变从 1797 年写的《橡树》(Die Eichbäume)、《漫游者》(Der Wandler)、《致苍天》(An den Älther)就已经可以看出。

(四) 1798 年到 1800 年

1798 年荷尔德林离开贡塔尔德家，他的朋友辛克莱把他安排到法兰克福的洪堡,一直住到 1800 年。为了缓解因为与苏塞特分别而带来的痛苦,荷尔德林写了若干首赞歌和哀歌,这些诗表达了诗人痛苦的心情和对苏塞特坚贞不渝的爱，强调一对情人分居两地比住在一起感情更深厚。所以,与苏塞特的分离并没有使荷尔德林对自己的未来失去信心,相反他要以实际行为证明自己作为一个作家的价值。他出版了他的小说《许佩利翁》，奋力写他的悲剧《恩培多克勒之死》(Der Tod des Empedokles),研究哲学和美学问题。其次,为了不再仰仗母亲的资助过日,不再靠当家庭教师的收入谋生,他决心寻找独立生活的出路,自食其力,他向耶拿大学提出申请,当一名大学教师。最后,他与他的朋友辛克莱还相信施瓦本地区很快就会成为共和国。但是,所有这些计划和期待最后都落空了。这种情况使他失去了自信,相信命运的安排,一种悲观情绪油然而生,他想到了死,希望在生前能有所成就。这就是《给命运女神》(An die Parzen,1798)的写作背景,这首诗同荷尔德林写的其他诗一起登在诺伊弗尔编的《1799 年袖珍本》(Taschenbuch auf Jahr 1799)上,受到奥·施莱格尔的好评。施莱格尔在 1799 年 3 月 2 日的《耶拿文学汇报》(Jenaer Allgemeine Literatur-Zeitung)上发表评论,认为这是一首优秀的诗,并希望荷尔德林写出更多的好诗。

给命运女神

只给我"一个"夏，你们掌权的神！
还有一个秋，为了成熟的歌曲，
使我的心，饱尝甜美的
游戏，随后更情愿地死亡。

灵魂，在人世不得享受过他的
神权，在下边冥土里也不安宁；
可是我若有一天完成了
那悬在我心上的圣业，诗，

我就欢迎，啊，那阴世的安静！
纵使我的弦琴不陪伴我下去，
我也满足；我"一次"曾生活
像群神，我再也没有需求。①

诗人想到了死，担心他的文学创作还没有达到完美的程度，他就已经离开人世。从事文学创作是他的"神权"，是上帝委托给他的"圣业"。"神权"得不到实施，"圣业"没有完成，那就"在下面冥土里也不安宁"；相反，若有一天"圣业"完成了，"我就欢迎，啊，那阴世的安静"，因为毕竟"我'一次'曾生活像群神"。为此，诗人请求掌握他的命运的"掌权的神"，即命运女神，给他一点时间，"'一个'夏"，再加上"一个秋"，完成他的"歌曲"。这首诗的结构和布局表达了诗人对和谐和对称的追求。全诗三段共十二句，从语气和内容方面分是两个部分，以第七行为界，它以前的为第一部分，它以后的为第二部分。第一部分的语气是"英雄式"的，激情、悲壮，但写的是实在的感情；第二部分语气由"英雄式"转为"理想式"，写的是希望的梦想："我若有一天完成了/那悬在我心上的圣业，诗"，就如何如何。这是愿望而不是现实，是将来而不是现在。因此，

① 冯至译，见《冯至全集》第九卷，第63页。

在这首诗里,愿望和现实,将来与现在,是相对的,是对称的,是均衡的,因而是和谐的。

从 1798 年到 1800 年荷尔德林写的诗还有《美因河》(Der Main ,1798/1799)、《海德堡》(Heidelberg,1800)、《内卡尔》(Der Nekar,1800)、哀歌《斯图加特》(Stuttgart,1800)。这些诗展现故乡的美,强调不论是城市、乡村,或者河流,都源于原有的"一统"(das Eine)。

(五) 1801 年到 1803 年

1801 年春荷尔德林到瑞士的豪普特韦尔当家庭教师，不久又回到尼尔廷根。1802 年又去法国的波尔多当家庭教师,几个月后因精神失常于同年 6 月又回到尼尔廷根。这个时期,荷尔德林继续写诗,但这时写的诗与以前的诗相比有了很大的变化,1801 年写的《到乡下去》(Gang aufs Land)以及《面包与葡萄酒》(Brot und Wein)就代表了这种变化。在这些诗里,对过去的阐释和对未来的展望交织在一起,诗人越来越成为历史过程的阐释者。历史过程被看做是向历史本原的回归,不同的历史时期是以"本原的一体"为中心的向心和离心运动。

不过，这个时期最值得注意的是荷尔德林提出"民族的"(nationell)、"祖国的"(vaterländisch) 的理念，他创作了"祖国赞歌"(Vaterländische Gesänge)。1801 年 12 月 4 日在给伯伦多尔夫(Casimir Ulrich Bählendorff)的信中提出了"运用自己的东西"的主张。他写道:"仅仅从希腊的优秀作品中归纳艺术规律是非常危险的。我做过长期的试验,并且知道,除了希腊人和我们都视为是至高无上的东西以外,也就是除了活生生的关系和技巧以外，我们与他们大概不会有什么共同之处(着重点是原有的——引者)。"接着他又写道:"但是,自己的东西要好好学习,外来的东西也要好好学习。因此,希腊人对我们来说是不可缺少的。但是,恰巧在使用我们自己的即民族的东西时,我们将不会跟着他们的脚步走，因为……自由地运用自己的东西（着重点是原有的——引者)是最困难的……"荷尔德林的观点非常明确,不能跟着希腊人亦步亦趋,要走自己的路,运用自己民族的东西。这是"范式的转变"。那么,荷尔德林为什么会有这样的转变呢?在此以前荷尔德林一直追求与神接近,希望能进入神的世界,而希腊文明就是想像中的神的世界的具体体现。但是,这种美好的愿望始终未能实现。荷尔德林自己的

切身经历迫使他改变观念，寻找新的精神支柱。关心自己的民族，研究祖国的过去和现在以及未来，就是他找到的新的精神支柱。正是在这种思想的指导下，荷尔德林写出了他的统称为"祖国赞歌"的诗歌。"祖国赞歌"有哪些特点呢？荷尔德林 1802 年 11 月写给伯伦多尔夫的信中说，这些诗是"祖国的，自然的和独特的"。"祖国的"既指德意志民族的历史和现状，也指故乡的城市乡村和山峰河流；"自然的"指人应当回归自然；"独特的"指完全是本民族的。1803 年 12 月 18 日写给韦尔曼(Friedrich Wilman)的信中，荷尔德林又特别强调，这些诗的内容"直接与祖国或时代相关"。

从 1801 年到 1803 年荷尔德林写的诗很多，其中比较重要的有 1801 年到 1802 年写的诗：《莱茵河》(Der Rhein)、《日耳曼尼亚》(Germanien)、《和平节日》(Friedensfeier)、《给大地母亲》(Der Mutter Erde)、《在多瑙河的源头》(Am Quelle der Donau)、《独一无二的一个》(Der Einzige) 等；1802 年到 1803 年间写的诗：《羞涩》(Blödigkeit),《生命分为两半》(Hälfte des Lebens)、《怀念》(Andenken)、《伊斯特尔》(Der Ister)等。在这些诗中，诗人努力"自由地运用自己的东西"，他不再采用古希腊的诸神形象，不再追求这些神所体现的美。故乡的天空和大地，自己国家的一草一木是关注的对象。诗人不再让自己从现代逃往古代，有意识地立足于现在，关注现在。诗人总是提醒自己，不能一味回忆过去，那样的话就很容易忘记自己的身份，忘记自己生活在现代。诗人完全意识到，现在是新时代来临的前夕，深切地感受到暴风雨来临前的紧张，勇敢地接受由此而引起的种种挑战。所以，这个时期荷尔德林写的这些诗是迎接新时代的诗歌，不论是内容还是形式都充满新意，是真正的"现代诗"。正是这些诗受到 20 世纪初的诗人的高度赞赏，被看做是"真正的遗产"。

在这些诗当中，有一首诗有点特别，它既不是颂歌也不是赞歌，但却是荷尔德林最优秀的诗歌之一，它就是《生命分为两半》(Hälfte des Lebens)：

生命分为两半

大地缀满黄梨

与野玫瑰
向着湖泊低垂，
妩媚可爱的天鹅，
你们被亲吻陶醉
把头浸入
清凉圣洁的湖水。

痛苦啊！到冬天，
我去哪里采摘鲜花，
去哪里晒晒太阳，
去哪里乘地上的阴凉？
城墙耸立着，
冷冰冰的，缄口不语，
旗帜在风中吱吱作响。

生命分为两半，青壮期和老年期，这两个时期分别由夏季和冬季代表。荷尔德林写这首诗时正值中年，已经度过了朝气蓬勃的青壮年期，即将来到暮气沉沉的老年期，于是他写下了他在“夏天”的实际体验，记下了对“冬天”的预感和担心。

像很多其他的诗一样，荷尔德林的这首诗也采用正反题结构，全诗共有两段，第一段是正题，第二段是反题。第一段是夏日的景色，果实累累（“大地缀满黄梨”），绿地成茵（到处是野玫瑰），湖水荡漾，天鹅戏水，一派田园风光。但最主要的是，一切分离的东西，对立的东西都结合在一起，融为一体。大地与湖水本来是分离的，现在“大地……向着湖泊低垂”；“陶醉”与“清凉”是对立的，现在“陶醉”的天鹅把它的头浸入“清凉圣洁的湖水”。自然界的一切相互结合，人与自然也融为一体，诗人是自然界的一分子，与天鹅同类，因而亲切地称“你们”，“妩媚可爱的天鹅”。天鹅是第一段的中心，在古希腊会唱歌的天鹅象征诗人。按照荷尔德林的观点，诗人要有激情，但也必须清醒。因此，被“陶醉”的天鹅（也就是处在亢奋状态的诗人）必须在水中恢复清醒。另外，水是万物生存的根本，一旦与水接触就能获得无穷的创造力。

第二段与第一段正好相反，它写的不是实情而是预测，一旦冬天来临（也就是人一旦进入老年）将会是什么样子。一旦冬天来临就没有鲜花，没有阴凉，一片凄凉。更可怕的是天地分离，人与世界隔绝，诗人成了孤独的单体。他不再是整个宇宙中的一员，他只能自己亲自出面，直接面对被隔绝的毫无生气的世界。第二段的中心形象是城墙以及它上面的风信旗，它们是现代文明的象征。欧洲现代文明是从城市的发展开始的，城市的特点就是用墙围起来，与周围的自然隔绝。现代文明产生了现代人，现代人的特点是聪明、灵活，他们总是跟着风向走，就像表示风向的风信旗一样。因此，"城墙耸立着"，造成了"冷冰冰的，缄口不语"的状态。听不到人与人之间交流的声音，只听到风信旗在风中发出的刺耳的声音。在这种情况下，诗人的创作激情完全被扼杀。鲜花在古代诗歌中是"生育能力"的象征，因而诗人说没有鲜花可供采摘，就意味着创作激情的枯竭，文学创作的终结。当诗人想到这样的情景时，发出了撕心裂肺的呼喊："痛苦啊！"

（六）1804 年以后

从 1804 年到 1806 年荷尔德林住在洪堡，朋友辛克莱照顾他。辛克莱因参与政治战争被判犯有"叛国罪"，荷尔德林受到很大的刺激，病情恶化。1806 年住进医院，医生认为他的病无法医治，无康复的希望，他只好出院等死。但实际情况与医院预言完全相反，荷尔德林还活了三十六年。这三十六年荷尔德林是在孤独中度过的，他常常坐在露天，对天长叹，与大自然，与狄奥蒂玛，与上帝对话。就在这种情况下，荷尔德林也没有停止写诗，其中大部分是即兴诗，有客人来访就即兴作诗。现在保存下来的他的最后一首诗是《眺望》(Aussicht)。

四　小说《许佩利翁，或希腊隐士》

《许佩利翁，或希腊隐士》(Hyperion oder der Eremit in Griechenland, 1797—1799)是荷尔德林惟一的小说，同时也是德国小说中的杰作。早在 1792 年荷尔德林就开始写这部小说，到 1794 年写成若干片断，以《许佩利翁片断》(Fragmente von Hyperion) 为题在席勒主编的《新塔莉亚》(Neue Thalia)杂志上发表。席勒很欣赏这部作品，把它推荐给出版社，出版社与荷尔德林签约。1795 年受费希特影响，荷尔德林改用韵文

写这部小说,史称"韵文稿"(Metrische Fassung),不久荷尔德林又放弃韵文,重新改用散文,写的稿子用的标题是《许佩利翁的青年时代》(Hyperions Jugend)。1795年到1796年的冬季,荷尔德林写完了这部小说,稿子交给出版社,因为最后出版的稿子是这一稿的修改稿,因此称它为"倒数第二稿"(Die vorletzte Fassung)。荷尔德林遵照出版社的建议,对"倒数第二稿"进行删改,1796年最后定稿,交付印刷。全书分两卷,1797年出版第一卷,1799年出第二卷。

《许佩利翁》是一部集多种小说传统于一身的小说,它继承了以歌德的《少年维特的烦恼》(Die Leiden des jungen Werthers)为代表的书信体小说传统,也继承了以维兰德的《阿迦通的故事》(Geschichte des Agathon)为代表的拟古小说的传统;它既像是一部哲理小说,又像是一部成长小说,它也可以算做是传统的政治小说。这部小说的语言是抒情的,表达感情,同时也是叙述的,讲述过程,另外还是理论的,阐述道理。从外在形式看,《许佩利翁》这部小说是由主人公许佩利翁写给他的德国朋友贝拉明的信组成,在第二卷也插入了几封许佩利翁与他的女友之间的通信。主人公许佩利翁是个希腊青年,其实是穿着希腊服装的、有使命感和责任感的德国青年,故事发生在18世纪下半叶的希腊,实际上讲的是18世纪末德国的现实。

主人公的名字Hyperion是希腊文,意思是"超越者",也就是说小说的主人公将超越现实世界进入真正的理想世界。小说的情节是按照主人公在思想上的成长过程编排的,许佩利翁的成长道路不是直线进行的,而是充满了矛盾和对立,失败和曲折。主人公经历了不同的社会环境,接触了不同类型的人;他自己本人有过不同的追求,他在追求中有胜利也有失败;他在生活中享受过快乐,也品尝过痛苦;他的精神状态有时意气风发、斗志昂扬,有时垂头丧气、悲观失望。因此,许佩利翁的生活道路和生活经历是各种因素的综合,是各种对立倾向的平衡。

这部小说不是按照主人公实际走的生活道路按时间的先后顺序叙述的,小说开始所讲述的是主人公已经走过的生活道路的结尾:他的各种追求和努力都失败了,在自己的故乡希腊已无实现他的理想的可能。于是,他离开希腊来到德国。但德国比希腊更野蛮,更不适合实现他的理想,于是他又回到希腊。在近乎绝望的情况下,主人公开始给他在德

国的朋友写信，回顾他走过的路。主人公的这些信不仅记述自己的生活经历，而且还对自己的生活经历进行反思，对自己生活中遇到各种问题进行思改。这些回忆和反思以及思改的过程是主人公的思想意识逐步成熟的过程。这样，这部小说就有两条线索，一条是主人公实际经历的生活轨迹，一条是在回忆过程中思想成熟的轨迹，这两条轨迹相互交叉。因此，《许佩利翁》虽然从外在形式方面看很像歌德的《少年维特的烦恼》，实际上两者有很大差别。首先，《少年维特的烦恼》讲述的是刚刚发生过的事以及主人公对这些事情的反应，《许佩利翁》是从今天的角度追忆过去已经发生过的事，因而这些回忆是经过加工和提炼的回忆。其次维特也感到脱离自然的痛苦和与自然结合的快乐，《少年维特的烦恼》这部小说论述了这些痛苦和快乐，但仅此而已。《许佩利翁》就不光是记述与自然脱离的痛苦和与自然结合的快乐，它还进一步追问是什么使现代人脱离了自然以及如何才能再回到自然。

这部小说没有传统意义上的“故事情节”，但是为了能进一步理解这部小说，我们还是有必要知道主人公的生活经历。下面我们就按照时间顺序介绍一下主人公许佩利翁的经历：

主人公许佩利翁生活在 18 世纪下半叶，小时候住在希腊的一个小岛上。阿达马斯是他的启蒙老师，他教他自然科学、古代历史、希腊哲学和神学，教他认识世界，介绍各地的风土人情以及社会上的各种观点。这位老师还带许佩利翁来到古代英雄活动的地方，让他参观那里的林苑和庙宇，感受英雄时代的那些节日。学到一定程度，许佩利翁告别老师，离开了自己的故乡。他怀着恢复古代城邦、建立新世界的伟大抱负来到了一个叫施米尔纳的地方，想见识一下古代希腊的城邦是什么样子，同时学习古代城邦公民必须掌握的知识（如军事和航海），培养古代城邦公民必须具有的道德品质。但他实际看到的与他原来想像的有天壤之别，他看不到一点古代城邦的影子，他遇到的都是一些市侩气十足的小市民，许佩利翁一下子从满怀希望坠入失望的深渊。

在他情绪低落的时候，许佩利翁遇到阿拉邦达，阿拉邦达是个英雄式的人物，是激进的革命者，秘密团体“复仇女神联盟”的成员。许佩利翁与他一见如故，共同的理想使他们一下子就成为莫逆之交，许佩利翁把阿拉邦达看做是志同道合的战友。他们怀着争取自由和人权的崇高

理想，渴望建立一个美好自然的社会，憎恨和厌恶他们那个时代的日常生活，认为现存的社会制度必须改变，贵族统治必须废除。他们一起制定解放祖国的大胆计划，恢复古希腊的精神。但是，在如何实现这一计划的关键问题上他们意见相左。阿拉邦达崇尚暴力，主张用革命的手段，用武装的力量达到改革社会的目的；许佩利翁反对暴力，反对使用武力，认为改造社会的根本途径是改造人的内心世界，改造社会首先得从改造人的内心世界开始。许佩利翁与阿拉邦达的更大分歧表现在对待秘密组织“复仇女神联盟”的态度。这个秘密组织是个强盗集团，它的成员都是一些无法无天的暴徒。许佩利翁感到惊讶，他的朋友阿拉邦达竟然与这些暴徒混在一起，他不能容忍阿拉邦达与这个组织来往，但阿拉邦达拒绝了他的指责，并嘲笑他是个“狂热分子”。许佩利翁再也无法与阿拉邦达合作，便离开了他。

失去了阿拉邦达对许佩利翁是个沉重的打击，他内心燃烧着的激情的火焰熄灭了，对世界会变得更美好的信仰淡薄了。许佩利翁又一次经历了由希望到绝望、由喜悦到痛苦的转折。不过，许佩利翁慢慢就从情感的剧烈震动中解脱出来，他的心情逐步恢复平静。是什么力量使他有这样的变化呢？靠的是一种新认识。痛苦的经历让他领悟到，痛苦是喜悦的补充，就像死是生的补充一样。没有痛苦就不会知道什么是喜悦，只有经历过痛苦才知道喜悦的难能可贵。许佩利翁说：“不要羡慕没有痛苦的人，他们是一些用木头做成的偶像，他们感觉不到他们缺少什么，因为他们的灵魂如此贫乏，以至觉得下雨与日照也与己无关……”许佩利翁对痛苦与喜悦的认识，是他思想变化发展的又一次飞跃。

告别了阿拉邦达，许佩利翁回到故乡，他的一个朋友邀他去一个岛上散心，在那里他认识了狄奥蒂玛。不久，他与狄奥蒂玛热恋，他又重新获得生活的勇气。狄奥蒂玛是美的化身，她与自然保持着天然的和谐关系。狄奥蒂玛这个人物最早在荷尔德林与苏塞特相恋之前写成的稿子中就已经出现，只是人物的名字不叫狄奥蒂玛。与苏塞特相恋，在荷尔德林思想上引起的巨大变化是，他认为，美不仅仅像席勒所说的是一种“假象”，而是一种实际存在，美成为荷尔德林思想当中的中心思想。根据这一思想，荷尔德林塑造了狄奥蒂玛这个人物，同时为他的情人苏塞特竖立了一座丰碑。狄奥蒂玛这个人物原本是柏拉图《会饮篇》

(Gastmahl)中一个人物,是苏格拉底的老师,她告诉苏格拉底爱欲的本质就是"爱美和追求美,也就是寻求神圣、真实和永恒"。爱欲处在智慧与愚蠢、富有与贫穷、美与丑之间,并把两者结合起来。荷尔德林为小说中的女主公取名"狄奥蒂玛"是要表达这样的一种意向:在这个人物身上一切对立都统一在一起了,她体现了人与自然的天然合一。她的特点是,她的语言、感情和行动总是不偏移,正好适中,她向往的世界是个和谐的世界,她说:"我很喜欢把世界设计成一个家庭,在那里每个人都不假思索地顺应别人,在那里人人都让别人高兴,真正的让别人变得更有修养。"

许佩利翁与狄奥蒂玛在一起享受了一段美好的时光,许佩利翁的思想又上了一个台阶。有一天,他们俩同他的朋友一起去雅典,许佩利翁从未到过雅典,在他的想像中雅典还保持原样:雄伟壮丽,欣欣向荣,那里的人都是完美的人,自然的人,热爱艺术,笃信宗教,享受自由。但是,他实际看到的雅典却是一片废墟。许佩利翁原来打算在古代雅典与现今世界之间建起一座桥梁,把暗淡的现在变成像古代雅典那样的人间仙境。面对眼前的废墟,许佩利翁悲痛难忍,他的美好设想破灭了,他决定放弃一切振兴祖国的抱负,完全回到私人生活,与狄奥蒂玛一起享受两人世界的生活,不再关心他们俩以外的事情,"世界遇难沉没与我有什么关系,除了我的极乐岛以外,我什么都不管"。狄奥蒂玛作为许佩利翁的精神导师,十分理解许佩利翁,她知道他的这些想法和决定不是来自他的深层意识,而是在废墟面前表层意识的反应,也就是说,在内心深处,许佩利翁并没有放弃振兴祖国的抱负,只是这种想法存在于他的潜意识当中。因此,狄奥蒂玛明白,她的任务就是把许佩利翁潜意识中的想法引导到表层意识来。她告诉他,依赖希腊过去的伟大历史,创造新的伟大历史,是他不可推卸的责任,要实现这一目标就得教育民众,动员民众。在这里,狄奥蒂玛正式提出要许佩利翁做"民众教育者"的要求。她要求,许佩利翁走向民众,不要死守在她身上,完全陷入私人生活。许佩利翁接受了狄奥蒂玛的要求,他的关注点转向人,从根本上改变人的思想观念,从而改变一切,是他的精神使命。他说:"要从根本上改变一切,要从根部生长出新的世界!一种新的神性掌管他们,一个新的未来展现在他们面前。"许佩利翁还特别强调,"改变包括所有的领

域,在所有的地方,在作坊,在家里,在集会上,在庙宇里,到处都要成为另一种样子"。这就是说,要改变人对劳动的态度("在作坊"),要改变人对家庭的关系("在家里"),要改变人对政治的态度("在集会上"),要改变人对宗教的态度("在庙宇里")。许佩利翁要做"人民的教育者",就得牺牲私人生活,他告别狄奥蒂玛,放弃了与包括狄奥蒂玛在内的所有个别人的私人接触,走向民众。他是心甘情愿地做出这样的牺牲,因为他的逻辑是:"要获得一切就要牺牲一切。"

1770年土俄战争爆发,阿拉邦达写信给许佩利翁,迫切要求许佩利翁与他一起参加反对土耳其统治的武装斗争。狄奥蒂玛不同意许佩利翁参加战争,但许佩利翁情绪激昂,迫不及待地要求行动。更重要的是,许佩利翁竟然也同意了阿拉邦达的观点,只有通过武力才能实现社会理想。于是,许佩利翁再度与阿拉邦达并肩战斗,他们招募了一批"山民"(Bergvolk),组成一支自由军。许佩利翁来到这支由"山民"组成的军队中间,教他们使用武器,对他们进行政治思想教育,希望他们在战胜外国占领者以后按照古希腊的样子建立一个理想的自由国家。这个自由国家的所有机构都要奉行"一切为了个人,每个个人都为了大家"(Alles für jeden, jeder für alle)。但是,民众还没有成熟到能接受许佩利翁那些美好思想的地步,他们还处在未开化的地步。所以,这些"山民"在战场上取得胜利以后,就开始烧杀抢劫,无恶不作。许佩利翁去制止他们时,他们就用武力对抗。许佩利翁在这样一次冲突中受伤,幸好有阿拉邦达的精心照料才免于一死。许佩利翁这一次组织军队反对异族统治的经历,给他最大的教训是,绝不能使用武力,从而巩固了他反暴力的思想。

这次组织"山民"抗敌的经历,不仅使许佩利翁失望,而且使他感到羞耻,他没脸再见狄奥蒂玛。于是,他写了一封告别信给她,表示他准备到俄军中服役,以图在战场上死亡。他真的参加了俄军,并在一次战斗中负伤,幸好又是阿拉邦达救了他。这时,许佩利翁的情绪低落到了极点,他心中的计划是:与狄奥蒂玛一起逃往阿尔卑斯山的山谷,在那里买所房子,好好享受生活。但是,当他来到狄奥蒂玛的住处时,却发现她早已死亡,她给他留下一封告别信。狄奥蒂玛也是因为许佩利翁才死的。她本来过着平静的生活,是许佩利翁的激情感染了她,让她走出了

平静,喜欢听许佩利翁的豪言壮语。虽然她一再鼓励许佩利翁离开她走向民众,但他真的走了,再也听不到他的声音,她就特别难过。特别是当她长期得不到许佩利翁的消息时，就以为他已经死了。她决然与他相随,死前写下告别信。许佩利翁失去了狄奥蒂玛,接着阿拉邦达也死去了。这样,与他最亲的两个人相继逝去,许佩利翁成了孤家寡人。在这种情况下,他来到欧洲,来到德国。德国的社会状况让他吃惊,他"不能想像还有比德国更四分五裂的民族"。在德国惟一使他欣慰的是他见到他的朋友贝拉明,亲眼看到了早春的自然景色。最后,他又回到希腊,作为隐士生活在大自然中,怀念狄奥蒂玛,向往未来。

许佩利翁经历各种——包括政治的和个人的——失败和挫折后，他依然相信,他的一切努力都是值得的。这是因为他认识到,他也是"神性自然"的"亲密知己",通过"神性自然"一切冲突和对立都可以化解,"世界上的不和谐,就像情人间的不和一样,可以在争执中实现和解。一切被割裂的东西会再度聚拢在一起"。这是整个小说最后的话。所以,许佩利翁最后遁入大自然是与大自然即有"神性"的大自然结合,是他精神上的一次飞跃。它不是放弃,而是坚持;它不是绝望,而是相信,相信人类在失败和痛苦中不断走向完善和完美。

以上就是这部小说大致的故事情节。不过,必须强调,这部小说主要不是讲述故事,甚至也不是以记述主人公的生活经历为主。荷尔德林写这部小说的目的是探讨问题,探讨哲学问题,探讨政治问题,探讨人的成长道路问题。根据对立统一的原则,这部小说讨论了一分为二和合二为一的关系,讨论了存在与时间的关系,爱与美的问题。法国大革命是这部小说最关注的现实政治问题。"复仇女神联盟"使人想起了"雅各宾俱乐部",对这个秘密组织的批判是对雅各宾恐怖统治的批判。另外,荷尔德林称自由军是由"山民"(Bergvolk)组成也是有意为之,隐射法国大革命中的激进党"山岳党"(Bergpartei)。小说的故事虽然在希腊,实际反映的是有责任感的德国青年的意识,他们怀着法国大革命的理想,试图建立一个民主、自由、平等的国家,他们反对暴力,更不能容忍恐怖。

人的成长道路是这部小说探讨的最主要的问题。荷尔德林根据当时流行的哲学观点,认为人的发展是以一分为二、合二为一的形式出现的,是在对立的斗争中进行的。在"倒数第二稿"中有这么一段话:"我们

所有的人都要穿越一离心轨道。心灵的一体,即真正意义上的存在,对我们来说已经丧失,因为如果我们要追求并争得这种存在就必须失去这种存在。”发表在《新塔莉亚》上的《片断》有一篇前言,在这篇前言中也有这么一段话:“我们的存在有两种状态:一种是纯朴状态,仅仅通过大自然的组织(着重点是原有的——引者),不需要我们额外出力,我们的各种需求之间,我们的需求与我们的力量之间,我们的需求与一切与我们有关的东西之间,就会协调一致;一种是最高修养的状态,尽管我们的需求和完美的力量变得无穷无尽,力度大大增强,单通过我们自己能做到的组织(着重点是原有的——引者),还是可以达到上述的那种协调一致。”18世纪末的德国思想家认为,人的最高境界就是与一切和谐一致,特别是与自然和谐一致。达到这种境界有两种可能:一种是天然的,人生下来就具有这种可能;另一种是经过人的努力达到的。人类的童年以及每个人的童年都处于前一种状态,而人类以及每个人的奋斗的目标是后一种状态。前一种状态是人类以及个人成长发展的出发点,后一种状态是人类以及个人成长发展的终极目标,但不论是前者还是后者都不可能长期保持,人总是处在这两种极端之间,从天然的“心灵统一”到经过修养达到更高的“心灵统一”做“离心运动”,在“离心运动的轨道”上来回运动。《许佩利翁》这部小说就是这种思想的诠释。

荷尔德林把人的主观需求之间的和谐关系、人的主观需求和人的力量之间的和谐关系,以及人的主观世界与客观世界之间的和谐关系,特别是人与自然之间的和谐关系设想成神的世界,或者从神的世界的角度推想出人的各种主观力量之间的关系,以及人的主观与客观世界之间的关系,也应是和谐一致的。在神的世界中,诸神享有充分的自由,而在非神的即凡人的世界中,人受命运的支配。这个思想就体现在整部小说惟一的一首诗《命运之歌》(Schicksallied)之中。许佩利翁在俄国负伤,阿拉邦达再次救了他。身体康复后,许佩利翁告别阿拉邦达,过去的种种经历出现在他的头脑中,他想起他的老师阿达玛斯教给他的《命运之歌》。《命运之歌》是荷尔德林所有诗中最优秀的一首,它吸引了好多作曲家为它谱曲,其中以勃拉姆斯(Johhannes Brahms)于1871年谱写的合唱曲最为出名。

命运之歌

你们在太空的光明里遨游，
踏着柔软的云雾，幸福的群神！
灿烂的神风轻轻地
吹拂着你们，
像女琴手的纤指触动
神圣的琴弦。

没有命运的拨弄，天神们呼吸
像酣睡的婴儿，
纯朴的花蕾里
蕴藏着天真，
他们的精神
却永远开花，
幸福的目光
望着宁静的
永恒的明朗。

可是我的命定了
没有地方得到安息，
苦难的人们
消失着，陨落着
盲目地从一个时辰
到另一个时辰，
像是水从悬崖
流向下边的悬崖
长年地沦入无底。[①]

① 冯至译，见《冯至全集》第九卷，第61—62页。

这首诗首先描述了诸神生活，他们不受时代的约束，不受命运的支配，自由自在，可以到处"遨游"；他们的生活特征是宁静、柔和、纯朴、天真、幸福、明朗。凡人的生活与此正好相反，命运决定了他们的一切，没有任何自由。他们盲目地追求，在时间的洪流中翻腾，从一个悬崖跌倒另一个悬崖，最后落入无底的深渊，陨落，消失。这首诗让人强烈地感觉到，作者对自由、无限和永恒的追求，这大概也是《许佩利翁》这部小说给人的感觉。

五　悲剧《恩培多克勒之死》与翻译

荷尔德林是一位雄心勃勃的作家，除了写小说和诗歌以外，他更想成为一个悲剧作家，因为他认为悲剧是最高贵的文学种类。早在法兰克福当家庭教师期间，他就有了写悲剧的计划，到了洪堡以后，也就是从1798年到1800年着手写这部悲剧，并取名《恩培多克勒之死》(Der Tod des Empedokles)。遗憾的是，荷尔德林虽然三易其稿，最终没有写完，只留下一部残稿和一些写作计划。在写第三稿之前还写了一篇论文《恩培多克勒的基础》(Grund zum Empedokles)，阐述这部悲剧的哲学和美学思想。恩培多克勒(Empedokles)历史上确有其人，他是公元前5世纪生活在西西里岛上的阿格里特的希腊哲学家、自然科学家、医生、有民主思想的政治学家。关于这个人有很多传说，其中最重要的是他曾被民众推举为国王，但他拒绝了。还有，他为了与自然结合跳入阿拉纳火山。这两个传说吸引了荷尔德林，他想用恩培多克勒的经历阐述他的观点。恩培多克勒与民众的关系便于他表达他的"精英思想"，恩培多克勒跳入火山便于他表现人要与自然相结合的理念。当然，除了这两点以外，还有一个因素使荷尔德林喜欢恩培多克勒这个人物，那就是他的哲学观点与这位古希腊人的哲学观点十分相近。恩培多克勒认为，水、火、气，再加上土，是组成宇宙万物的四大元素，是"万物之源"。世界上的任何一种东西，都是由这四种元素的组合和分解而形成的。那么，是什么力量使结合和分解能够进行呢？爱和恨。整个宇宙就是由于爱和恨这两种力量的交相发生作用，使四大元素永远处在不停的结合和分解的循环反复过程中。

1798年到1799年写出的第一稿是三部残稿中篇幅最长的一稿，有

2050诗行,已经写到第二幕的结尾。写出的稿子与在法兰克福制定的计划有些出入,计划中的一些细节,如主人公家里的情况,主人公与民众的关系,都没有写出来。重点没有放在情节上面,而是放在思想层面上和主人公的内心活动上。

主人公恩培多克勒是位"高尚的人","亲近自然的人"。他作为"先行者"向市民灌输"新时代的意识",鼓励他们过自主的民主生活。不过,他也知道,他的思想境界与民众的思想水平差距太大,他有一种鹤立鸡群的感觉,他不知不觉地觉得自己像神一样高居民众之上,而民众也把他当做神来看待,因为他有一种神奇的本领,可以治好各种疾病。阿格里特的祭司赫尔莫克拉泰是剧中的反派人物,他代表旧势力,维护旧制度,视恩培多克勒为敌。他抓住恩培多克勒把自己等同于神和民众把他当做神这一点,利用欺诈手段,煽动民众起来反对恩培多克勒,说他是上帝的敌人。民众真的信了这个祭司的话,就把恩培多克勒赶出阿格里特。后来,祭司的欺诈被揭穿,民众又把恩培多克勒接回城里来,并请他当国王。恩培多克勒拒绝了民众的请求,并告诫他们,由国王治理国家的时代已经过去,民主要求自己管理自己,自己解放自己。他说:"这不再是国王们的时代……如果你们自己不帮助自己,那么谁也帮不了你们的忙。"恩培多克勒受到民众的拥戴,他的生活处在黄金时代。正在这时,他意识到自己脱离了自然,他对自己进行彻底的审判,决定自我毁灭,与自然结合,跳入阿特纳火山口。

主人公恩培多克勒的死是这部悲剧的中心。那么,恩培多克勒为什么要死?三部残稿都讨论这个问题。在第一稿中,恩培多克勒的自我牺牲有两个原因,或曰两个目的:一是恩培多克勒认为自己犯下了错误,他常试图统治自然,利用自然,从而使自己脱离了自然,站在自然的对立面。因此,他的死亡是改正错误的行动,是要与自然重新融合在一起。二是他想通过自己的牺牲唤醒那些企盼别人来解救自己的民众,让他们赶快觉醒,成熟起来。

值得注意的是,恩培多克勒的自我牺牲,不管是出于上述两种原因或目的的哪一种,都是悲剧性的。我们知道,悲剧中包括死亡在内的灾难,是在主人公不情愿的情况下发生的,导致灾难的过错也是主人公在不自觉的情况下犯下的。包括死亡在内的灾难是情节发展的必然结果,

它具有必然性和强制性。可是,恩培多克勒的自我牺牲并不具有这种必然性和强制性,他是自觉自愿地、高高兴兴地走向死亡的。这显然与传统的悲剧原则不相符合,荷尔德林大概也觉察到这一点,所以决定重写。

1799年荷尔德林把第一稿全部推翻,从头重写,但只写出第一幕的三场和第二幕的结尾,共732诗行,还留下了一些写作提纲。从已经写出的部分看,荷尔德林不打算彻底改变第一稿的情节和人物关系。形式方面的改动是诗体由无韵抑扬格五音步诗体改为自由节奏诗体。内容方面的改变集中在祭司这个反面人物身上。他的性格更丰富,陷害恩培多克勒的动机更明显。他不仅是个伪君子,而且还是个阴谋家。他的目的是要让民众永远处在愚昧状态,他诬蔑恩培多克勒是"普罗米修斯式的半人半神",说他"从天上盗来生命之火,交给凡人"。自从狂飙突进运动以来,普罗米修斯成了可以与神相比美的具有创造力的天才的象征。所以,让祭司说恩培多克勒是普罗米修斯式的人物,一方面表明祭司的恶毒,因为这样一来就把恩培多克勒置于反上帝的境地,而与上帝对立是十恶不赦的罪恶;另一方面,说恩培多克勒带给民众"火光",这就表明他是能给在黑暗中的民众带来光明的精英,他与民众的关系是"精英"与"群氓"的关系。

看来荷尔德林对第二稿还是不满意,他于1799年到1800年又从头写起,这就是第三稿。这一稿是三部残稿中篇幅最短的一稿,只有500行,也就是说,写到第一幕第三场就再也没有往下写了。这一稿又重新采用了第一稿采用的无韵抑扬格五音步诗体。这一稿的剧情一开始就发生在阿特纳火山上,恩培多克勒准备献身,在阿格里特城内发生的事情在这一稿中全都没有出现。看来荷尔德林是要重新布局他的这部悲剧,他根据古希腊悲剧的程式加进了合唱队,解释剧情。同时,为了强化戏剧冲突,祭司这个角色在这一稿中没有出现,代替他的是恩培多克勒的兄弟斯特拉托,是这位兄弟把恩培多克勒赶出阿格里特,理由没有说明。不过,最重要的改动,是恩培多克勒献身的动机。他虽然也自责,但他献身不是为了弥补过错,而是希望通过他的牺牲给民众带来幸福,消除人与神之间的对立。所以,他这样做是为了充当"救星"。

荷尔德林三易其稿,始终围绕一个中心问题,那就是如何处理和表

现精英与民众的关系。精英思想在18世纪末的德国知识分子中间相当盛行，他们认为自己掌握了知识，拥有先进的思想，而民众处在无知和蒙昧状态，因而他们有责任有义务启蒙民众，引导他们认识自己，相信自己能解放自己。荷尔德林也是这种精英思想的拥护者，他认为他所处的时代是人类解放的时代，而人类解放只有通过所有人的共同努力才能实现。但是，广大民众并没有认识到这一点，他们还处在盲目的状态。因此，已经觉悟的、有责任感的先行者即精英就必须担当启蒙民众的使命，帮助他们走向成熟。

既然荷尔德林三易其稿，为什么最后还是没有写完就停笔呢？他显然遇到了他难以克服的困难。首先，荷尔德林想严格按照古代希腊悲剧的程式写一部表现现代生活的悲剧，但在写作过程中荷尔德林逐步意识到，他的这种想法是不现实的。古代的形式只能表现古代的生活，现代的生活必须用与它相适合的形式来表现。1799年6月3日他写给诺伊弗尔的信中说，现代素材很难找到新的合适的形式，而“古代的经典形式与它的素材是那样的吻合，以至于这种形式对任何别的素材都不合适”。其次，荷尔德林对这个剧本的设想与戏剧本身的特质相矛盾。戏剧必须有情节，人物的命运体现在情节中，最后的悲剧结局是情节发展的必然结果。但是，荷尔德林写这个剧本时并没有把注意力放在情节的发展和人物的安排上，他专注的是如何阐明历史哲学的议题，即人与自然的关系和精英与民众的关系。要阐述理论问题，可以写论文，但不适合于戏剧。1800年荷尔德林停笔不再写的原因，除了上面提到的两点以外，还有两个因素要考虑进去。法国大革命激起了荷尔德林改变德国政治制度的渴望，他希望在德国也能建立法国式的共和政体，在德国也实现自由、平等、博爱。这种渴望是荷尔德林写《恩培多克勒之死》的动力之一。1793年2月奥地利联合普鲁士向法国开战。法国在战争中节节胜利，迫使奥地利签订和约。为了落实和约中的各项规定，1797年10月至1799年法奥在拉斯塔特举行会议，荷尔德林对这次会议寄予很高希望，希望在德国也能实行民主改革。但是，会议的结果与他的预想完全相反，会后爆发了战争。这样，荷尔德林就失去了写这部悲剧的政治动力。另外，它的精神病发作也使他失去了写这部悲剧的精力。

荷尔德林除了自己创作以外,还致力于翻译。从1802年到1803年他翻译了索福克勒斯的《俄狄浦斯王》(ödipus der Tyrann)和《安提戈涅》(Antigone),1803年又翻译并注释了品达(Pinda)写的九个片断。

第三节　克莱斯特

克莱斯特(Heinrich von Kleist,1777—1811)是德国最伟大的作家之一。他生活在18世纪末、19世纪初,那时古典文学方兴未艾,浪漫文学蓬勃兴起。他的文学创作既受古典文学的影响,大量采用古希腊罗马的题材,也有浪漫文学的特质,如神秘主义、非理性主义、爱国主义。但是他既不是古典作家,也不是浪漫作家,而是"介于古典文学与浪漫文学之间"的作家。克莱斯特还是个过渡时期的作家,他已经开始脱离旧的观念、旧的传统和旧的习惯,正在向新的方向迈进,但是还在路上。因此他对旧还有某种依恋,对新还有点茫然。这种思想状态决定了他的思想的多元性、复杂性和矛盾性,反映到他的行动中就出现这种情况:他一方面试图与他出身的贵族阶层决裂,追求个人的自由发展,另一方面对他所属的贵族阶层又依依不舍;他对普鲁士当局的腐败无能深恶痛绝,但对普鲁士又怀着深厚的爱国主义的情感;他一方面由于法律和秩序限制个人自由而痛恨它们,但另一方面又倡导必须遵守法律和秩序。另外,克莱斯特的生活经历还有一大特点,那就是他在向他所期待的目标前进的征途中被时代的洪流所裹挟,他不得不面对拿破仑军队占领德国,普鲁士近乎崩溃以及为挽救普鲁士而进行的改革等重大事件。可能与他出身贵族有关,他没有像同时代的其他作家那样,对这些事关民族前途、国家命运的大事袖手旁观,而是全身心地关注它们,并尽全力让它们朝着有利于自己所设想的方向发展。这一切既表现在他的行动中,也体现在他的作品中。克莱斯特不是一个坐在"象牙之塔"里专注艺术的作家,他的作品具有很强的现实性和针对性,在此基础上又具有长久性和普适性。因此,克莱斯特的作品,与荷尔德林的作品不同,里面没有深奥的哲学道理,也不探讨人类以及与人类有关的重大问题,他的作品忠实地记录了他的生活和思想感情,他同社会的关系。读了他的作品,我们看到一个处在新旧转折时期、既要保持自己的个性又不愿与社会决裂

的人所进行的搏斗,看到了他为爱情、真理和祖国而斗争的决心。

克莱斯特是德国文学的伟大作家,这是20世纪以来人们对他的评价,他在世时并没有享受到这样的荣誉。他的作品在他生前并没有得到应有的重视和评价。他的剧本很少在舞台上演出,即使演出效果也很差。这种反应与克莱斯特的期待反差太大,这使他非常痛苦。克莱斯特雄心勃勃,要成为一个超越歌德和席勒的伟大作家,但歌德和席勒对他的作品不屑一顾,因为它们脱离他们的创作轨道;他的作品也不受一般读者的欢迎,因为他的作品表达的那种复杂的思想感情以及模棱两可的态度让习惯于非此即彼、爱憎分明的一般读者难以理解。因此克莱斯特在他生前,除维兰德对他有好评外,其他人没有对他的作品做出积极的评价。到了20世纪对克莱斯特的接受彻底改观,他作品中的思想感情得到学术界的认可,他的创作技巧受到作家们的青睐,文学史家公认他是德国文学中最伟大的作家之一,有的学者甚至认为,他在德国文学中是仅次于歌德和席勒的大作家。

一 生平

克莱斯特1777年10月8日出身于奥得河畔法兰克福一个普鲁士的贵族家庭。这个家族出了二十多个将军,是个军官世家。出身于这样的家庭,克莱斯特注定要成为一名军官,但是他生活在经历了启蒙运动的时代,自由的理念已在他的心中扎根,他难以接受军队中盲目的绝对服从和严格的纪律。命运的安排与他自己的向往发生了矛盾,这个矛盾贯穿他的一生。1792年,他刚满十四岁,就按照普鲁士的规矩进入波茨坦近卫团,1793年参加了对美因茨的围攻战,1796年又参加了莱茵战役,1797年升为上尉。正在他的军旅生涯一帆风顺的时候,1799年克莱斯特突然自愿辞去军职,离开军队。这是一个大胆而又危险的举动,它意味着背叛了自己的家庭,毁掉了自己的前程。不过克莱斯特这样做,不是一时冲动,而是经过深思熟虑之后做出的决定。他实在无法忍受盲目的服从和机械的操练,因为这些违背他的做人原则。在军队里,他不明白“我究竟应当作为人还是作为军官行动,我认为,在军队现在的这种情况下,不可能把这两种义务统一起来”。为了能够“作为人”而不是“作为军官”行动,克莱斯特决定离开军队。这里,他的行动原则是,只要

我觉得应当去做的事就毫不犹豫地去做，不必考虑自己以外的因素，包括家庭的传统。

离开军队后，克莱斯特没有去官府做官，而是到大学学习。他到了奥得河畔法兰克福大学学数学和哲学，想成为一个有知识的人，而不想成为一个“无知的容克”。他的学业还没有完成就中途辍学，原因是他接触到康德哲学后思想出现了危机。康德认为，世界并不是完全可以认识的，真理并不是绝对可靠的，这两个命题对克莱斯特是致命的打击。他受到启蒙思想的熏陶，相信世界是可知的，而且通过获得知识和提高道德修养人可以达到完美的程度；他相信真理是可靠的，而且坚持和传播真理世界就会变得更美好。这就是说，克莱斯特是带着美梦进入世界的，康德的思想粉碎了他的美梦。既然人不能认识一切，那认识还有什么用处；既然连真理都不可靠，那么还有什么可靠。克莱斯特从一个极端滑入另一个极端，认为人只能生活在无知状态，世界只能处在黑暗中，人只能听天由命，由黑暗势力操纵，他对前途完全失去了信心。他说：“我惟一的、最大的目标，沉没了，现在我已经不再有目标。”受悲观和虚无思想的控制，克莱斯特患上了抑郁症。

为了摆脱困境，克莱斯特离开德国到国外旅行，想过他想像中的卢梭式的自然生活。1801年他来到巴黎，在那里他决定完全放弃学业，不再从事学术工作，同时他也决定不在行政部门供职，要当一名作家，并立即开始写作。他的第一部作品是悲剧《施罗芬施泰因一家》。刚写完第一部紧接着就写第二部作品《罗伯特·居伊斯卡尔德》。如果说，克莱斯特写第一部作品时，还只是想试探一下自己的写作才能，那么他写第二部作品时就目标非常明确，他要写一部有别于传统悲剧的新型悲剧，它应集中古希腊的、莎士比亚的以及歌德的戏剧的一切优点，超过所有的戏剧，成为最伟大的悲剧。过高的期待，使他对写出来的部分总是不满意，三次重写还是不满意，写好的稿子被付之一炬，最后他放弃了。为了写这部作品，克莱斯特费了太多的体力和精力，再加上最终没有把这部期待中的杰作拿出来，心理上受到打击，克莱斯特身心疲惫。带着近乎绝望的心情，他离开巴黎，到法国其他地方漫游，最后又经巴黎回到美因茨，在那里彻底病倒，在床上躺了五个月。

1802年11月到1803年1月，克莱斯特在魏玛暂住，他会见了歌德

和席勒，他们对他十分冷淡。他也见到了维兰德，并朗读了《罗伯特·居伊斯卡尔德》的残稿中的几场。维兰德听了以后惊讶不已，并写下了这样的话："就他念给我听的那部分的整体而言，如果埃斯库勒斯、索福克勒斯和莎士比亚的精神可以结合起来写一部悲剧的话，那么这部悲剧就是《诺曼底的居伊斯卡尔德之死》。"克莱斯特回到家乡奥得河畔法兰克福以后，身体逐渐恢复健康，1805 年到了东普鲁士的柯尼茨堡。他的亲属劝他放弃写作，到行政部门工作。他三次向普鲁士国王递交申请书，想在王国领地院谋个职位。国王终于同意了他的申请，他在这个职位上只待了一年，即从 1805 年到 1806 年。在这一年中，克莱斯特并没有放弃写作，在此之前已经开始写的《破瓮记》有了新的进展，并写出了喜剧《安菲特律翁》、中篇小说《O 侯爵夫人》和《智利地震》，开始写悲剧《彭提西丽亚》和中篇小说《米歇尔·科尔哈斯》。

1807 年普鲁士军队被拿破仑军队打败，克莱斯特觉得国家处在危机之中，他决定移居德累斯顿，与浪漫文学作家亚当·米勒(Adam Müller)合作共同从事文学创作，合编《太阳神》(Phäbus)杂志，这份刊物从 1808 年 1 月到 12 月每月出一期。另外，1808 年夏，克莱斯特还写完了另一部喜剧《海尔布隆的小凯蒂》。

克莱斯特是反拿破仑战争的坚定支持者。奥地利军队与拿破仑军队在奥地利境内交战吸引了他，他想亲身体验一下奥地利军队打败敌军的喜悦。1809 年他来到了奥地利，并想在那里编辑一份名为《日耳曼尼娅》(Germania)的杂志。奥地利军队被拿破仑轮军队打败，克莱斯特既没有体验到胜利，他办刊物的计划也完全落空。这时，克莱斯特再度生病，住在布拉格，不见任何人，1809 年缔结和约以后他才公开露面。1810 年 2 月他来到柏林，与亚当·米勒一起编《柏林晚报》(Berliner Abendblätter)。克莱斯特与亚当·米勒都反对普鲁士当局进行的改革，他们编的这份报纸被书报审查机构勒令停办。

克莱斯特一生有两大抱负，一个是希望他的祖国普鲁士重新兴旺发达起来，一个是希望自己能成为一个受人推崇尊敬的大作家。他为这两个理想耗尽了心血，但并没取得预期效果。普鲁士的内政外交并不是朝着他所希望的方向发展，而是相反，他看不到他又爱又恨的普鲁士有重新崛起的可能。他的写作活动所取得的效果更是让他痛苦，他写的文

学作品几乎没有引起任何反应，他想办报纸和刊物阐述自己的政治观点，但遭到当局的阻挠乃至禁止。他的失败，他的痛苦，使他觉得这个世界不接受他，他对这个世界再也没有什么期待。于是，他选择了死亡。再加上他犯有抑郁症，失意的生活就更使他痛苦难忍，死亡对他来说是一种解脱。1811 年 11 月 21 日，他与患有不治之症的女友一起在柏林附近的万恩湖畔自杀，年仅三十四岁。

二　戏剧

从 1801 年开始到 1811 年逝世，克莱斯特的文学创作时间仅仅十年，但就在这十年中写下了一批经得起时间考验的文学作品，其中最主要的是悲剧和喜剧。

(一)《施罗芬施泰因一家》

《施罗芬施泰因一家》(Die Familie Schroffenstein)1802 年写完，1803 年匿名出版。这是一部《罗密欧与朱丽叶》式的悲剧，写的是中世纪两个贵族家庭的一对情侣的悲剧故事。不过，它与莎士比亚的名剧不同，这两个家族本来既无仇也无恨，完全可以友好相处；可是他们彼此间缺乏信任，总是莫名其妙地猜疑对方，从而造成误解，不断争执。有一家的一个人死了，他的家族成员认定是对方家族的人蓄意谋害，结果双方发生血腥的恶斗，两个家族同归于尽。更可怕的是，双方的父亲在决斗时，都以为他们的剑刺到了对方的心脏，实际是刺到他们各自孩子的心脏。读了这个剧本，我们有这样的感觉，在这个世界上真相难辨，我们认为是真的事情实际是假的，我们认为是假的事情实际可能是真的。总之，人无法真正认识世界。不仅如此，人还受一种神秘力量的控制，做出一些违反人性的事情，人完全处在不由自主的境地，人无法按照自己的意志自由行动。

(二)《罗伯特·居伊斯卡尔德》

《罗伯特·居伊斯卡尔德》(Robert Guiskard,1802/1803,1808)只留下片断。前面已经提到，克莱斯特 1802 年开始写这个剧本，但写出来的都达不到他自己的要求，几经改动，还是不满意，最后完全放弃。到 1807 年克莱斯特又靠记忆写下了前 10 场，于 1808 年发表在《太阳神》杂志上。这个剧写诺曼底公爵率军征服拜占庭的故事。在征服的过程中，爆

发了大瘟疫，征服计划没有实现。剧中有三个冲突决定情节的发展，一是居伊斯卡尔德公爵与阿尔德之间的家族内部矛盾；二是居伊斯卡尔德公爵与命运（它的表现形式是瘟疫和疾病）的搏斗；三是居伊斯卡尔德的权欲与民众利益的冲突。在这个剧中，克莱斯特试图把命运悲剧与性格悲剧结合起来，主人公居伊斯卡尔德的悲剧既是命运的力量造成的，也是他性格中的致命弱点导致的。

（三）《破瓮记》

《破瓮记》(Der zerbrochene Krug,1803—1806,1811）是德国文学中最优秀的喜剧之一，也是作者生前有机会演出的少数几部剧本中的一部。歌德把它改编成三幕剧，于1808年3月2日在魏玛剧院演出，由歌德导演，但效果极差，因为歌德不理解这部喜剧的奥秘。克莱斯特写这个剧是想对应索福克勒斯的《俄狄浦斯王》，试图证明悲剧与喜剧是相通的。克莱斯特也采用了分析的方式，让法官与罪犯是一个人，剧的一开头就已经预定剧的结局。

这部戏剧是对普鲁士司法制度的控诉，它的故事情节大致是这样的：故事发生在荷兰的一个村庄，女主人公夏娃与鲁布莱希特相恋，村法官亚当想占有年轻美貌的夏娃。为达到目的使了一个损招，他谎称，鲁布莱希特将应征到东印度作战，并向夏娃表示，如果她愿意，他可以开个假证明，让他在家乡服役，天真的夏娃自然愿意。一天晚上，亚当借口送证明来到夏娃的房间，企图强奸她。碰巧，鲁布莱希特这时来找夏娃，亚当闻声仓皇出逃，不敢从门出去，只好跳窗。在从窗户往外跳时，不慎碰碎了夏娃母亲的酒罐子。鲁布莱希特在黑暗中看见一个人影从窗户跳出，就朝那个黑影的头上狠狠打了两拳。第二天，夏娃的母亲发现她的酒罐子打碎了，认定是鲁布莱希特所为，因为她以为昨晚只有他到她家。鲁布莱希特责备夏娃背叛他，与别人私通，因为夜里有个黑影从她的窗户跳出。至此，矛盾冲突达到高潮，有关各方都不肯让步，更不承认对方的指控，惟一的出路是上法庭请求公断。主审法官是亚当，他对整个案子一清二楚，但他装做什么都不知道，好像他是局外人，他越装越可笑。更可恶的是，他还竭力把过错往鲁布莱希特身上推，以掩盖他的罪行。他越掩盖就让人觉得越可恶。但是，事实是掩盖不了的。亚当昨晚跳窗时掉了假发，今天上法庭没有戴假发，头上两个因挨打而隆

起的大包特别引人注目。夏娃的邻居捡到了假发，把它送上了法庭；另外，昨晚下雪，亚当留在雪地里的脚印正好从夏娃家到他的住处。这些事实已经可以证明亚当昨晚确实到过夏娃家。他到夏娃家去干什么呢？这要夏娃来揭露。原来夏娃不敢说出真相，她怕亚当向她的未婚夫报复，让他去东印度打仗。后来，她知道让鲁布莱希特到东印度去打仗是亚当捏造，她在法庭上说出了真相。这时，人证物证俱在，亚当从法官变成了罪犯，他至少犯有欺诈罪、强奸未遂罪和伪造证件罪。为了逃脱惩罚，亚当狼狈出逃，夏娃与鲁布莱希特消除了误解，和好如初。

（四）《安菲特律翁》

《安菲特律翁》（Amphitryon,1807）是根据莫里哀的剧本改编的喜剧，取材于希腊神话。安菲特律翁是阿尔克墨涅的丈夫，正在领兵作战。宙斯[①]利用丈夫不在身边的机会接近阿尔克墨涅。阿尔克墨涅误以为她的丈夫也成了神，因而感到特别幸福。但是，当她必须在安菲特律翁与朱庇特之间辨别出谁是她的丈夫时，她头脑里一片混乱，根本分不清谁是谁。在这个世界上真假难辨，人的认识能力分不清真假，这就是这个剧的主题。

（五）《赫尔曼战役》

1821年蒂克整理克莱斯特的遗稿时，发现了两部历史题材的戏剧，一是1808年写完的《赫尔曼战役》（Die Hermannsschlacht），二是1810年写完的《洪堡王子弗里德里希》（Prinz Friedrich von Homburg）。

《赫尔曼战役》是一部爱国主义或称沙文主义的作品，写的是古代日耳曼人的首领打败罗马军队以及日耳曼各部族之间彼此争斗的故事。这部戏表达了作者对拿破仑军事占领的痛恨，对普鲁士抵抗无力的愤慨。这部作品与时代结合得过于紧密，因而只有直接身处拿破仑占领状态下的人才能理解剧中的那股强烈的反法情绪；但是，这部作品1821年发表时，拿破仑占领德国已成为过去，它的时效性已经不复存在。

（六）《洪堡王子弗里德里希》

《洪堡王子弗里德里希》是克莱斯特在思想上和艺术上最成熟时期的作品，写于1809年到1811年之间。这部作品在作者生前既未发表，

① 在剧中是以罗马神话中的主神朱庇特的名字出现的，把宙斯和朱庇特相混在18世纪和19世纪初的德国文学中是常有的事情。

也没有演出。多亏蒂克发现了它，于1821年出版，同年在维也纳演出，但反应一般，直到20世纪文学界和学术界才认识到这部作品的伟大，把它看成德国文学中的杰作。

《洪堡王子弗里德里希》取材于普鲁士国王腓特烈·威廉二世在《回忆录》(Memorien，1746)中的一段记载：洪堡王子不遵守作战计划，过早出击，使军队遭受重大打击。洪堡王子依法应判处死刑，但军事法庭的法官宽恕了他。

《洪堡王子弗里德里希》的故事情节是这样的：洪堡王子是普鲁士勃兰登堡选帝侯手下的将军，他爱上了选帝侯的侄女娜塔丽，但被选帝侯拒绝。洪堡王子并没有因为选帝侯的拒绝而放弃对娜塔丽的爱，而是一如既往如痴如醉地爱着娜塔丽。普鲁士与瑞典之间的战争还在继续，军事统帅召开会议，向将领们布置作战计划。王子虽然身在会议现场，但心在娜塔丽那里，脑子里全是与娜塔丽相会的情景，统帅布置的作战计划他一点也没听进去。按照作战计划，洪堡王子只有在接到使者的命令以后，才能带领部队投入战斗。因为他根本没有听到这个安排，到了战场以后，他一见到有取胜的机会，就马上投入战斗，并取得了胜利，充分满足了他追求荣誉的愿望。王子没有按照作战计划行动，违反了军纪，选帝侯想给他点厉害看看，让军事法庭判他死刑。出于对死亡的恐惧，洪堡王子向选帝侯夫人和娜塔丽求情，请她们劝说选帝侯改变主意。同时，军官们也反对判王子死刑，要求选帝侯赦免他。面对各种压力，选帝侯宣布可以赦免王子，但条件是他必须在军事法庭上宣布判决是公正的。洪堡王子经过激烈的思想斗争，终于勇敢地站了出来，当着大家的面公开承认判决是公正的，他违反了军令，应当受到惩罚。洪堡王子的行动感动了周围的人，选帝侯也因此宽恕了他，并同意他与娜塔丽成亲。

在这个剧中，选帝侯代表普鲁士国家。他对内对外都是一个失败者，他被迫与瑞典停火，他手下的军官居然敢公开反对他的决定，而且在压力之下他改变了原来的决定。这意味着他的权威已经丧尽，他代表的法律完全失效。但是，作者克莱斯特在看到普鲁士国家体系行将崩溃的时候并不希望它真正垮掉，他让洪堡王子拒绝接受赦免，承认判决是公正合法的，从而使君主的权威有所恢复。总之，这个剧本表达了作者

对普鲁士国家又爱又恨的复杂心情,他一方面批判它,另一方面又保护它。主人公洪堡王子是个过渡时期的人,他具有过渡时期的人的矛盾。他具有强烈的爱国主义思想,迫切希望为国效力,同时他又受爱情力量的控制,沉浸在爱情之中;他反对盲目服从,要求按照自己的意志行动,但又觉得服从纪律、维护秩序是自己的义务。克莱斯特为解决上述矛盾设计出一个方案,那就是服从应当是一种自觉的行动,而不应当是一种强制。既然服从纪律、遵守秩序是自觉的行动,个人自由与它们之间就不再存在矛盾,为国效力和爱情也可以统一。

(七)《彭提西丽亚》

《彭提西丽亚》(Penthesilea,1808)是一部悲剧,写男女之间的爱情,他们的爱情受到命运力量的支配和控制。主人公彭提西丽亚是阿玛宗王国的女王,她率领军队参加特洛伊战争。神托梦预卜,她将爱上希腊英雄阿喀琉斯。在战场上,这位女王到处寻找希腊英雄阿喀琉斯,而且真的找到了。阿玛宗人有个规矩,女人不得自选情侣,只有成为她的手下败将的男子才能成为她的情人。因此,彭提西丽亚只有俘获阿喀琉斯,他们才有望成亲。但交战的结果,不是阿喀琉斯被俘获,而是彭提西丽亚成了俘虏,而且还受了伤,失去知觉。彭提西丽亚的下属向阿喀琉斯说明他们的女王找机会与他作战的原因,并说服他在彭提西丽亚醒来后向她承认,是她打败了他,他成为她的俘虏。因为阿喀琉斯被彭提西丽亚的美貌所吸引,对她产生了爱情,愿意娶她为妻,因而答应了彭提西丽亚属下的要求。可是,在家里的阿玛宗人得知女王被俘以后,立即派兵前去营救,等到女王醒来时,援兵已到,女王完全知道了自己被俘的事实。为了能与彭提西丽亚结成夫妻,阿喀琉斯想出了一个主意,他提议与彭提西丽亚决斗,在决斗时故意让她,假装失败。阿喀琉斯当然无法把他的真实意图告诉彭提西丽亚,因而彭提西丽亚以为阿喀琉斯是想以此来羞辱她,于是爱变成了恨,她一剑就把阿喀琉斯刺死。事后,彭提西丽亚知道了真相,追悔莫及,自杀身亡,跟着阿喀琉斯去了另一个世界。彭提西丽亚自杀之前,她的女友向她头上泼水,让她像"小天鹅"一样白白净净地离开人世。彭提西丽亚酿成了悲剧,她本人没有过错,造成悲剧的原因在于阿玛宗人的那个违反人性的规矩和命运力量的操控。彭提西丽亚完全被情欲所控制,但她又要遵守阿玛宗人的那个

野蛮的规矩,因而把自己完全交给命运,由偶然决定一切。

(八)《海尔布隆的小凯蒂》

《海尔布隆的小凯蒂》(Das Käthchen von Heilbronn,1810) 又名《考验》(Feuerprobe),是一部“大型历史骑士剧”(ein grosses historisches Ritterschauspiel),它深受浪漫文学的影响,像中世纪、城堡、骑士、武器制造、森林,这些浪漫文学中常见的元素,在这部作品中都可以看到。《海尔布隆的小凯蒂》也是一部爱情剧,不过与《彭提西丽亚》不同,它的结局不是悲剧性的。它的故事大致是这样的:小凯蒂名义上是一位铁匠的女儿,实际上是国王的私生女。她爱上了一个伯爵,而且爱得发狂,即使这位伯爵凌辱她,她也不在乎。有一天伯爵做了一个梦,梦见天使让一个国王的女儿做他的妻子。最后,事实证明小凯蒂就是国王的女儿,伯爵与一直苦苦追求他的小凯蒂结成夫妻。剧中穿插了许多神秘的故事,显示爱情的力量,如小凯蒂为了她心爱的伯爵,甚至跳进熊熊燃烧的宫殿,但她居然没有被烧死,人们从瓦砾中救出了她。这个剧与《彭提西丽亚》一样,都是表现命运对人的控制;不过,它与《彭提西丽亚》不同,不是表现人在命运面前的无力和无奈, 而是表现人面对命运依然抱有的期待:希望奇迹发生,世界出现和谐统一的局面。这种局面只能出现在“童话”中,出现在想像中,但即便如此对人也是一种安慰。

三 中篇小说

克莱斯特不仅写戏剧,而且也写中篇小说(Novelle)和轶事(Anekdot),他在这两个领域同样为德国文学做出了巨大贡献。下面我们先介绍他的中篇小说。笼统地说,18 世纪是戏剧的时代,19 世纪是包括长篇小说和中篇小说在内的叙事体取代戏剧成为文学主导形式的时代,在这里克莱斯特以他的作品为这一发展做出了贡献。

(一)《智利地震》

《智利地震》(Das Erdbeben in Chili,1807), 又名《耶洛尼墨与约瑟弗》(Jeronimo und Josephe),写 1647 年智利大地震时期发生的一个爱情故事。男主人公耶洛尼墨不是贵族出身,在智利圣地亚哥一个贵族家庭当家庭教师,教这家的女儿约瑟弗。两个人日复一日近距离地接触,产生了感情,彼此相爱而且爱得发狂。贵族的女儿不能嫁给非贵族出身的

青年男子,这是通行的规矩。约瑟弗的父母严格遵守这一规矩,禁止女儿与耶洛尼墨来往,并把耶洛尼墨解雇。爱情的力量巨大,人为的阻挠并不能割断这两个青年男女的联系,他们继续来往。约瑟弗的父母见第一招不管用就拿出第二招,把他们的女儿送进修道院。修道院的高墙深院仍然无法切断完全被爱情力量控制的耶洛尼墨与约瑟弗的联系,他们想方设法秘密幽会,约瑟弗还生下一个孩子。这样一来,这对青年男女之间的私通就已经不仅仅违背了道德,而且还是一种犯罪行为,因为按照天主教的规定,未婚生育就是犯罪,私生子的母亲要被判死刑。这样约瑟弗就被判处死刑,等待执行;同时耶洛尼墨也被关进监狱,他伤心欲绝,准备自杀。在这两个青年男女正要走向死亡的时刻,智利发生了空前的大地震,顿时房屋倒塌,人畜死亡。意外的是约瑟弗和耶洛尼墨却死里逃生,两人在逃命时不期而遇,还救出了他们的孩子。在天灾面前,人不管出身于哪个等级都一样软弱,一样无助。为了能够活下去,人不再考虑等级的差别和传统的规矩,大家一起相互帮助,共同面对突如其来的灾难。耶洛尼墨与约瑟弗也生活在这种和谐的氛围里,他们终于可以自由地公开交往,以夫妻的名义共同生活。但是,好景不长,转眼厄运临头。在仅存的一座教堂里做弥撒的时候,大主教说,一对青年男女私通是这次大地震的原因,是他们伤风败俗的行为招致这场灾难。愚昧的听众信以为真,他们在人群里认出了耶洛尼墨和约瑟弗,并把他们活活打死。

《智利地震》是一部典型的中篇小说,故事单一,没有节外生枝的情节;故事中充满悬念,每一个转折都出人意料,但仔细琢磨又合乎情理,意味深长。这部小说是对陈规陋习的批判,是对愚昧的鞭笞,它们对人的危害远远胜过了天灾。另外,像在克莱斯特的其他作品中一样,他在这部小说中也把男女之情欲看做人的正当欲求,男女之间的交往,包括性的交往,是他们的正当权利。任何阻挡和剥夺他们这些欲求和权利的行为和法制都是违反人性的,都是野蛮的。

(二)《O侯爵夫人》

《O侯爵夫人》(Die Marquise von O,1808) 于1808年发表在《太阳神》杂志上,1810年经过加工正式出书,收在《小说集》(Erzählungen)里。《O侯爵夫人》也是一部悬念迭起的小说。侯爵夫人是个寡妇,是意大利

北部一个小城市的城防司令的女儿。有一天这位寡妇突然发现自己怀孕了，这使她百思不得其解，因为在她的记忆中，她没有和任何男人有过性来往。她的父亲责备她道德败坏，但她又说不清肚子里的身孕是怎么来的。为了摆脱困境，她在报上登了一则寻人启事，寻找与她发生性关系的男子，他只要敢于站出来承认事实，她就愿与他结婚。寻人启事登出来后，在报纸的广告栏里出现了一份匿名的回答，并称即将出生的孩子的爸爸某日将在城防司令部出现。这个即将出世的孩子的父亲究竟是谁呢？他是在什么情况下与侯爵夫人发生性关系的？事情的原委原来是这样的：俄国人占领意大利北部时，俄国士兵企图强奸侯爵夫人，多亏俄军司令F伯爵救了她。由于惊吓，侯爵夫人失去知觉，F伯爵把她转移到另一个房间，当她醒来时，F伯爵已经不在，她不知道在她昏厥时发生了什么事。过了不久，F伯爵专门来找侯爵夫人，向她求婚。侯爵夫人早就发誓不再结婚，因而起初拒绝了F伯爵的求婚。当她知道，是F伯爵救了她，使她免遭俄国士兵的蹂躏时，她把他看做天使，对他十分敬重。再加上F伯爵一再请求，而且态度诚恳，侯爵夫人终于答应等战争结束后与他结婚。

当F伯爵出现在城防司令部时，真相大白，原来与侯爵夫人发生关系的不是别人，就是那位被她看做天使的F伯爵，F伯爵一下由救命恩人变成了伤害她的魔鬼。现在，侯爵夫人不再是伤风败俗的不良女人，而是无辜的受害者，父亲同情她，不再责备她。侯爵夫人与父亲的矛盾解决了，可是她与F伯爵的矛盾爆发了。侯爵夫人拒绝与他结婚，理由是她“决不与恶魔结婚”。侯爵夫人的这一决定从情理上可以理解，但从法理上是不合法的，她违背了她的承诺，而且是双重违约，既违背了她对F伯爵的口头承诺，又违背了她在寻人启事中做出的书面承诺。侯爵夫人不想违背承诺，她答应可以与F伯爵结婚，条件是婚后F伯爵必须放弃作为丈夫的一切权利。F伯爵接受了这一苛刻的条件，婚后两人还是住在各自的住处。孩子出生以后，F伯爵把自己的财产完全转到孩子和侯爵夫人的名下，他的真诚打动了侯爵夫人的心，他又从“魔鬼”变成了“天使”，他们再次举行婚礼，成为真正的夫妻。

（三）《米歇尔·科尔哈斯》

《米歇尔·科尔哈斯》(Michael Kohlhaas, 1810) 取材于16世纪的历

史事实，主人公科尔哈斯历史上确有其人。像我们在克莱斯特的剧本中常看到的那样，这部中篇小说的主题也是如何对待法律。主人公科尔哈斯是个忠厚老实、与世人无争、安分守己的马贩子。有一天，他出去卖马，路过一个大地主的庄园时，他的两匹良种马被这个地主的手下抢走。科尔哈斯把大地主告上法庭，希望法庭主持公道，保护他的权利。不料，主审法官与大地主是亲戚，他们相互勾结，驳回了科尔哈斯的诉求。既然主持正义的法庭不维护科尔哈斯的正当权利，科尔哈斯就只得自卫，自己保护自己的权利。他纠集一些人奋起造反，放火烧毁了大地主的城堡和田庄；他的队伍日益壮大，当局派兵镇压，屡遭失败。在这种形势下，路德向科尔哈斯发出警告，不得越轨，要用和平手段解决纠纷。科尔哈斯接受了路德的劝告，放下武器，再次到法庭申诉。法庭判定，科尔哈斯因为造反破坏了社会秩序被判处死刑，大地主抢夺科尔哈斯的马匹属于非法，马匹归还原主。这个判决很有意思，造反者必须受到惩罚，不管出于什么理由，因为它破坏了社会安宁。同时，法律的执行机构也必须依法办事，主持公道，不然的话就会逼人造反，破坏社会安宁。

除了以上的三篇小说以外，克莱斯特写的中篇小说还有《圣女蔡西莉或音乐的威力》(Die Heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik, 1810)、《圣多明格的婚约》(Die Verlobung in St. Domingo, 1811)、《决斗》(Der Zweikampf, 1811)、《弃婴》(Der Findling, 1811)等。

四　轶事

轶事(Anekdot)是一种面向大众的小型文学作品，它具有教诲性，但不像寓言那样专注教诲；它具有娱乐性，但不像笑话那样追求喜剧效果；它更像日历故事(Kalendergeschichte)，普及性是它的首要追求。这种文学形式，在中世纪就已经存在，并颇受一般民众的欢迎。到了18世纪，启蒙作家喜欢用寓言传播他们的启蒙思想；到了19世纪初，浪漫文学作家特别喜欢童话，轶事只是在民间流行。是克莱斯特和黑贝尔(Johann Peter Hebel, 1760—1826)把这种古老的文学形式又提到正宗的地位。黑贝尔在1811年出版了《莱茵区家庭朋友的小宝盒》(Schatzkästlein des rheinländischen Hausfreundes)，其中故事幽默风趣，与民众生活紧密相连。

克莱斯特是与社会紧密相连的作家,他始终关心国家命运和前途。他除了在他的剧作和中篇小说中表达这种关切外,还利用轶事这种古老的形式表达他对时局的看法,《柏林晚报》就是他发表轶事的阵地。他要把《柏林晚报》办成一份“大众报纸”,除了传播新闻,“在一切可能的地方推动国家事业发展”以外,“还要娱乐大众”。本着这样的精神,他为这份报纸写了一系列轶事。这些轶事语言简洁,没有一个多余的句子,多余的词,有时整个一个轶事就是一个连环套句。尽管句子很长,副句套副句,但读起来一点也不费力,可以很顺畅地读下去。

《近期普鲁士战争的轶事》(Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege)在他写的轶事中是比较有名的一篇。

除了创作文学作品之外,他也写政论文和讨论文学问题的议论文,其中最著名的就是《论木偶剧》(über das Marionettentheater,1811)。

第四节 让·保尔

让·保尔(Jean Paul,1763—1825)是德国著名小说家,他的文学创作始于18世纪90年代,而最光辉的时期是在18世纪90年代到19世纪初。从18世纪末到19世纪初,让·保尔的小说深受读者的欢迎,受欢迎的程度远远超过了歌德和席勒,让·保尔在当时是最受欢迎的作家。但是到了19世纪中叶,他就逐渐被人遗忘,他的作品也很少有人读了。到了20世纪初,让·保尔又被重新发现,作家们学习他的写作手法,文学研究者研究他的作品,至于一般读者很少读他的作品,因为他书中的故事离他们太远。从20世纪以来,学术界一致认为,让·保尔在德国文学中的地位不容动摇,他是一位在历史上对德国文学的发展起着重大推动作用的作家。

那么,是什么原因使让·保尔一度受欢迎,而后又一度受冷落呢?这与他的创作特点有密切关系。首先让·保尔在创作中博采众长,他把英国讽刺作家斯威夫特(Jonathan Swift)和感伤主义作家斯特恩(Laurence Sterne)当做他的榜样,同时吸收维兰德和歌德小说的精髓,在吸收各方特点的基础上形成了自己独特的风格。他的作品集批评与讽刺、幽默与伤感于一体,他的作品既有忠实的现实写照,又有富于想像的田园风

光。另外,他的小说不受形式的约束,往往节外生枝 ,随心所欲地插入评语、杂感、读书摘要、历史故事、对当前文学和哲学的批评等等。其次,让·保尔的小说中,没有叱咤风云的英雄,也没有为了崇高理想或神圣信仰而献身的殉难者,有的只是一些小人物,如穷教师、穷牧师等等。这些人物的生存状态、生活理想、生活状况以及他们的生存环境和他们的喜怒哀乐,是让·保尔小说的主要内容。德国 19 世纪著名的民主主义者伯尔纳 (Ludwig Börne) 的一段话很好地概括了让·保尔小说的这一特点。他说:"他(指让·保尔——引者)不在大人物的宫殿中唱歌,他不用他的乐琴在阔人的筵席上给人开心。他是出身卑下的人们的诗人,他是穷人的歌者;在忧愁的人哭泣的地方,人们听到他的竖琴的甜美声音。"[①] 再其次,让·保尔自己说:"艺术脱离了现实,只能导向死亡和疯狂。"因此让·保尔小说的另一个特点,就是关注现实,贴近现实,写的都是普通百姓的日常生活。我们还发现,让·保尔小说中的人物,在社会上受到不公正的对待时,在生活中遇到阻挠时,不是奋起反抗,而是营造一个田园风味的世界,制造一种牧歌式的幻想,逃避现实;或者在外在客观世界找不到出路时,转而追求主观内心的完美,或者用幽默化解矛盾。

所有以上这些特点,都使得同时代的读者读让·保尔的作品时感到亲切,容易产生共鸣。让·保尔小说为小人物开出的如何解困的药方也符合当时德国一般市民的思想状况,他们看到社会的弊端,但又没有勇气改变现状。但是,到了 19 世纪中叶,让·保尔小说写的人和事都发生了变化,或者已经不复存在;读者读了他的作品不是感到亲切,而是感到陌生。他那些横生枝节的叙述和随意插入的评论,就不再能开阔读者的视野, 而是让读者感到冗繁; 他那生僻的比喻不再能引起读者的联想,而让读者感到费解。这样,读让·保尔的作品的人就越来越少了。

一　生平

让·保尔 1763 年 3 月 21 日出生于菲希特尔山区的冯西德尔,原名约翰·保尔·弗里德里希·里希特尔(Johann Paul Friedrich Richter)。让·保尔特别崇拜卢梭,因而就把卢梭的名 Jean(让)当做他自己的名,以让·保尔(Jean Paul)作为他的笔名。让·保尔的家庭信仰新教,他在农村

① 引自冯至等编的《德国文学简史》,第 172 页,人民文学出版社,1959 年。

度过童年，他的父亲曾担任过教师、牧师、管风琴师等。让·保尔从小就喜欢读书，而且喜欢摘抄，到十五岁时他的摘抄已经有好几百页。让·保尔一直坚持摘抄，这对他的创作有很大影响。这些摘抄丰富了他的写作手法，但也使他的写作趋于混乱；这些摘抄丰富了他的思想，但同时也限制了他的视野。

1776年让·保尔开始上中学，1781年中学毕业后在莱比锡大学学习神学。父亲不幸早逝，家里无力继续支持他的学习，他不得不于1784年辍学，靠当教师、家庭教师以及写作的收入维持生活。

早在大学时代让·保尔就开始写作，1783年出版了《格陵兰的案件》(Grönländische Prozesse)。1789年出版了《魔鬼文件选读》(Auswahl aus des Teufels Papieren)。这两部作品是一些讽刺性的对答或警句，批评社会的各种弊端，讽刺君主、贵族和宫廷里的达官贵人。这两部作品没有给让·保尔带来他所期待的荣誉，也没有给他带来他急需的金钱。让·保尔创作上的转折点出现在1790年，这一年他当上一所私立学校的校长，他既教育别人，自己也受教育，他与奥托(Christian Otto)结成密友，两人一起切磋文学问题，加深了对文学的认识。另外，这时，让·保尔的生活态度也起了变化，从愤世嫉俗转向对小人物平凡生活的关心，以幽默来对待生活中的难题。所有这些导致让·保尔的创作出现了转折，而转折期的第一部作品是《校长弗洛里安·费尔贝尔和他的高年级学生到菲希特尔山区旅行》(Des Rektors Florian Färbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg, 1790)。不过，这部作品并不是让·保尔文学创作转折的标志性作品，真正标志让·保尔的创作发生了重大转折的作品是短篇小说《奥恩塔尔的快乐的教师马利亚·武茨的生平》。这篇小说于1790年到1791年间写成，1793年作为《看不见的共济会》(Unsichtbares Loge,1793)的附录发表。如果说，《奥恩塔尔的快乐的教师马利亚·武茨的生平》还仅仅是标志让·保尔的创作转向丰收期，那么让·保尔的成名作就是1795年出版的《黑斯佩罗斯或45个狗邮日》。这部小说引起了赫尔德和维兰德以及文学爱好者的注意，它的作者让·保尔成了大家熟悉的作家。1796年让·保尔又出版了牧歌式的滑稽故事《昆图斯·菲克斯莱因的生平》(Leben des Quintus Fixlein,1796)，这部作品讽刺自得其乐的小市民菲克斯莱因。1796年到1797年出版了《花卉、果品和荆棘

画，或穷律师齐本克斯的夫妻生活、死亡和婚礼》，这是让·保尔的代表作，有了这部作品，他就成了当时最受读者欢迎的作家。

18世纪末、19世纪初，魏玛是德国文学的圣地，一个作家想要进入文学圣殿，就得造访魏玛。让·保尔也是这样，1796年他步行到魏玛，在那里见到了歌德和席勒，但这两个大人物对这个小青年很冷淡。与歌德和席勒相反，一向愿意倾听普通大众声音的赫尔德对让·保尔这个专写小人物的作家有特殊的好感，赫尔德的夫人更是把这个小青年看做是难得的天才。让·保尔也非常尊重赫尔德，他们成了亲密的朋友。1798年让·保尔再次造访魏玛，一直待到1800年。1800年他移居柏林，1801年与卡罗莉娜·迈耶(Kroline Meyer)结婚。婚后，他先后在迈宁根和考堡居住，最后于1804年定居拜罗伊特。1800年到1803年出版长篇小说《巨神》(Titan,1800—1803)，这是让·保尔创作了十年的巨著，作者的意图是以此与歌德的《威廉·迈斯特》(Wilhelm Meister)相对抗，批评脱离实际的唯美主义，对古典文学、浪漫文学及康德的批判哲学均持异议。1804年到1805年出版了从1802年开始写作的《少不更事的年岁》，这是一部讲青少年成长的小说。让·保尔的最后一部长篇小说是《彗星》(Der Komet,1820/1822)，这部未完成的小说只写出三卷，写一位堂吉诃德式的德国人，他看起来已处于发狂的状态，但实际上他那些令人啼笑皆非的言行有深刻的含义。

从1804年起，让·保尔一直住在拜罗伊特，1824年双目失明，1825年逝世。

二　创作

让·保尔的文学创作有长篇小说、中篇小说和短篇小说。下面我们着重介绍在让·保尔的文学创作中占有重要地位的一篇短篇小说和三部长篇小说。

(一)《奥恩塔尔的快乐的教师马利亚·武茨的生平》(以下简称《武茨》)

《武茨》(Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auenthal)是一部自传式的短篇小说，作者用第一人称讲述一个乡村教师四十五年的经历，包括童年时期、求学时期、恋爱婚姻和晚年时期。

主人公武茨是一个穷教师,生活在狭隘的天地里,过着平平常常的小市民生活,但他十分满足,因而是一位"快乐的教师"。

这个短篇小说刚发表时没有引起人们的注意,但随着作者让·保尔的名气越来越大,人们终于发现这是一篇优秀的短篇小说,阅读它的人越来越多,甚至让·保尔的其他作品已不流行的时候,这篇短篇小说仍然在读者中传诵。

(二)《黑斯佩罗斯或45个狗邮日》(以下简称《黑斯佩罗斯》)

《黑斯佩罗斯》(Hesperus oder die 45 Hundsposttage, 1795)讲述了一个离奇的故事,表现了宫廷社会的争权夺利、阴谋诡计、冷酷无情、自私自利和道德败坏。与此相反,主人公维克托却是一个真正懂得爱情、崇尚友谊和无私的人。小说在批判宫廷贵族的同时,大力宣扬市民美德,表达了对市民共和制度的向往。

这部小说也是用第一人称叙述,而且第一人称的"我"也是小说里的一个人物,他住在东印度洋的一个小岛上,一只专门运送邮件的狗用了45个"狗邮日"给他带来了一个家族历史的文字资料。

忠厚老实的教师艾曼为他的最小的儿子举行洗礼仪式, 他的儿子弗拉明和弗拉明的朋友维克托回家来参加洗礼仪式。艾曼与弗拉明之间没有血缘关系,他们并不是真正的父子。同时,维克托虽然是一位英国勋爵的儿子,实际他们也没有血缘关系,是名义上的父子。弗拉明和维克托是一对好朋友, 参加完洗礼仪式以后一同来到弗拉森芬安的君主亚努阿尔的宫廷。弗拉明被任命为政府参事, 维克托当上君主的御医。维克托亲眼目睹了君主的昏庸腐败, 他成天除了吃喝玩乐就是睡觉,根本不问政务,所有行政大事都交给权欲熏心的大臣冯·施劳埃内斯去处理。君主的第二个妻子叫阿格努拉,她与君主并未享有真正的夫妻生活。维克托很快就受到君主的宠爱,为了报答君主,他想为君主做点好事,而他首先想到的,就是设法使君主与他的夫人成为一对恩爱夫妻。在实现这一计划的过程中,维克托由于与阿格努拉频繁接触,他们两人之间产生了感情。另外,大臣施劳埃内斯的女儿约阿希梅也向维克托求爱。不过约阿希梅并不是真爱维克托,她追求他是想利用他同君主的关系,提升她父亲在宫中的地位和权力。维克托真正爱的女人既不是君主的夫人阿格努拉,也不是大臣的女儿约阿希梅,而是刚刚被招为宫

女的宫廷侍从官的女儿克鲁提尔德。不巧的是，维克托的朋友弗拉明也爱着这个女子，两个老朋友的关系因此而变得冷淡。

令维克托感到意外的是，他的所谓“父亲”英国勋爵告诉他，弗拉明并不是艾曼的儿子，他是君主的私生子，克鲁提尔德是君主的私生女，也就是说，弗拉明与克鲁提尔德是兄妹。另外，勋爵还说，他发现君主有五个私生子，除了弗拉明以外，还有三个私生子在英国学习，学成以后回国治理国家。至于第五个私生子在哪里，勋爵目前还不得而知。既然弗拉明与克鲁提尔德是兄妹，维克托只要把事实告诉弗拉明，他们两人之间的矛盾就会自然解决。让维克托为难的是，他不能这样做。为什么呢？勋爵告诉维克托这些事实的时候附加一个条件，在他死前一小时以前，维克托不得把这个真相向其他人泄露。维克托接受了这一条件，他面临两难的抉择：他遵守了诺言，就破坏了友谊；他说出了真相，保住了友谊，就违背了诺言。维克托最后决定，宁肯牺牲友谊，也要遵守诺言。失去与弗拉明的友谊，维克托很快又与他的老师一位印度人建立起友谊，这个印度人与一个双目失明的孩子尤利乌斯住在玛利恩山谷。维克托向克鲁提尔德求爱，并得到积极回应。克鲁提尔德去玛利恩山谷疗养，维克托去看望她，并顺访印度人。

维克托在幽静的山谷里与自己的情人，与自己的朋友度过了一段美好的时光。

马茨是大臣的儿子，此人阴险毒辣，爱权如命。为了确立自己在宫廷的地位，他想方设法陷害弗拉明和维克托。他恶意向弗拉明报告，说维克托正在与克鲁提尔德幽会。听到这个消息，弗拉明气愤到极点，冲向他的老朋友维克托，要与他决斗，幸好双方都没有受伤。

之后，维克托正式向克鲁提尔德的“父亲”宫廷侍从官提出请求，允许他与克鲁提尔德结婚。宫廷侍从官已经答应马茨把女儿嫁给他。现在宫廷侍从官面临两个选择，他最后决定答应维克托的请求。

这时，印度人患了重病，死亡随时可能来临。在这种情况下，他告诉维克托，他的父亲也不是英国勋爵，而是艾曼，勋爵的真正儿子是盲童尤利乌斯。这样一来，维克托就不再是贵族的后代，而是市民的后代。按照当时的规矩，市民出身的维克托不能娶贵族出身的克鲁提尔德为妻。

马茨又出坏招，他煽动弗拉明与宫廷侍从官决斗，在第二回合时，

他暗中把宫廷侍从官打倒在地,并归罪于弗拉明。弗拉明为此必须接受严厉的惩罚,幸好来自英国的三个青年(实际上也就是他的三个兄弟)救了他。

维克托看到朋友陷入困境,真想把弗拉明的真实身份告诉他,但他又觉得自己必须履行承诺,有义务不能过早泄露真相,友谊与义务尖锐对立,维克托感到绝望,产生了自杀的念头,最后还是英国勋爵自己解开了秘密,弗拉明和三个来自英国的青年都是君主的儿子。第一人称叙事者"我"发现,他自己就是那个谁也不知道其去向的君主的第五个儿子。

五个兄弟齐聚在一起,都成了共和主义者,在弗拉森芬安公国担任公职,实现英国勋爵的"世界主义的愿望",而英国勋爵在"统一岛"上他的夫人的坟墓旁自杀。

(三)《花卉、果品和荆棘画,或穷律师齐本克斯的夫妻生活、死亡和婚礼》(以下简称《齐本克斯》)

《齐本克斯》(Blumen, Frucht, und Dornenstuecke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkaes, 1796—1797)是一部与歌德的《亲合力》相类似的婚姻小说,当时有人批评它伤风败俗,但它是让·保尔的小说再版次数最多的一部,同时它还被译成英文、法文、意大利文和俄文,可见,读者非常喜欢它。

这部小说反映了18世纪末德国小市民的生活状况和他们的喜怒哀乐,展示出一幅市民生活的风俗画。主人公齐本克斯没有太高的奢望,只乞求平平稳稳地生活,但他的妻子由于企求与他的不同,在生活中不是当他的助手,而是给他制造麻烦。为了摆脱妻子的干扰,能与愿意和他同甘共苦的女人结婚,齐本克斯自导自演了一出假死亡和假下葬的闹剧。小市民面对生活中的困难,想不出别的办法,只能采取这种拙劣的计谋。

人们看到这部小说的标题《……穷律师齐本克斯的夫妻生活、死亡和婚礼》,一定会产生这样的疑问:既然已经死亡,怎么还可能结婚呢?事实就是这样,这正是这部小说的妙处。作者就是按照"夫妻生活"、"死亡"和"婚礼"的顺序安排情节的。

"夫妻生活":齐本克斯要结婚了,督学施蒂夫尔陪着齐本克斯的未

婚妻莱乃特来到齐本克斯居住的小城。出席婚礼的除了施蒂夫尔以及齐本克斯的亲戚外,还有齐本克斯最好的朋友莱布盖伯。齐本克斯和莱布盖伯长得非常相似,在大学读书时,一半为了友谊,一半出于恶作剧,他们俩互换了名字。也就是说,现在结婚的这个人原来的名字不叫齐本克斯,而是莱布盖伯。

婚后,齐本克斯的日子过得不错,正等着接受母亲一笔数目不菲的遗产,他觉得生活一片灿烂。但是,掌握母亲财产的监护人想占有这笔财产,他借口名字不符拒绝把遗产交给齐本克斯。现在,齐本克斯没有别的办法,只得自食其力。他没有别的生财之道,只会写作,因而写作是他惟一的谋生之路。而正是在这个问题上,他与他的妻子产生了矛盾,甚至对立。他的妻子对他十分不满,因为他无力养家糊口,只能靠典当为生;他讨厌他的妻子,因为在他写作时她总是打扰他,打断他的构思,破坏他的灵感,让他无法集中思绪潜心写作。这对夫妻的关系越来越坏,他们实在无法生活下去了。在这对夫妻关系日益恶化的时候,莱乃特与施蒂夫尔的关系却日益密切,莱乃特觉得施蒂夫尔是个真正的男人,而施蒂夫尔认为莱乃特是个理想的妻子。

不久,齐本克斯收到莱布盖伯的来信,信中说他的《魔鬼文件选读》(名称与让·保尔自己写的作品的名称相同,他的作品都带有自传性质)即将出版,稿酬50塔勒。另外,莱布盖伯还邀请齐本克斯到他的住地拜罗伊特做客。齐本克斯到了那里,在那里认识了美丽聪明、与他志趣相投的娜塔莉,两人很快就坠入情网。但是,他们俩要想结婚,齐本克斯就得首先与妻子分离。怎么才能做到这一点呢?

"死亡":莱布盖伯给齐本克斯出了个主意,让他装死。他接受了这个建议,回家后,就装死,还留下遗嘱,他的遗产归莱布盖伯(实际就是他自己)所有。莱布盖伯帮助他逃往外地,并让一口棺材下葬,为他举行"葬礼"。

"婚礼":既然丈夫已经死亡,莱乃特就可以名正言顺地与施蒂夫尔结婚。得知这个消息,齐本克斯感到高兴,偷偷回到家乡,发现他的墓旁也有一个墓。原来莱乃特生孩子时不幸死亡,埋在齐本克斯的墓旁。另外,齐本克斯还在他的墓地发现了娜塔莉,她一直爱着他,为他的死悲痛不已,常来他的墓前吊唁。两人见面,齐本克斯向娜塔莉说明真相,两

人结婚。

在《齐本克斯》这部小说中，还有篇演说词非常有名，经常被引用，这篇演说词叫做《从天降临的已故基督所作的“上帝不存在”的演说》(Rede des toden Christus vom Weltgebaeude herab,dass kein Gott sei)，它讲述了一个梦境，一个人在梦中听到了已故的基督所作的“上帝不存在”的演讲。听了“上帝不存在”的演说，他吓得浑身发抖，猛然从梦中醒来。待到慢慢清醒过来以后，他才意识到那只是一个梦，而非事实，因而他感到非常庆幸。

这篇演说之所以感人，除了文字朴实，表达亲切感人之外，最主要的是它表达了那些包括作者在内靠着相信“上帝存在”来维持生活的信徒们的真实感情。相信上帝存在，是让·保尔以及其他信徒们的精神支柱，他们之所以能在鄙陋的环境中生存下去，是因为他们相信上帝的存在。在他们看来，如果上帝不存在，世界就成了纯粹的空想，人活着就毫无意义。因此，“上帝不存在”就成了“噩梦”，同时又希望它仅仅是梦。

（四）《少不更事的年岁》

《少不更事的年岁》(Flegeljahre, 1804—1805）是一部成长小说，讲述了一对孪生兄弟的成长经历。瓦尔特和伏尔特这两个兄弟由于经历不同，因而性格完全相反。瓦尔特与社会接触不多，还保持了童心。他天真无邪，热情奔放，光明正大，兴高采烈，但同时又有点害羞胆小，不懂得人情世故。伏尔特从十四岁起就在外闯荡，学会了吹长笛，成为流浪艺人；他有丰富的社会经验，老练实际，能应付各种问题。按照一个富翁的遗嘱，瓦尔特可以得到一笔巨额遗产，但要得到这笔遗产，瓦尔特必须完成遗嘱中规定的条件。在完成这些条件时，瓦尔特遇到了理想与现实的矛盾。尽管伏尔特尽力帮助他，他还是屡犯错误。这固然是由于缺乏社会经验所致，但更主要的是他的人道主义思想和高尚品德与金钱至上的拜金主义和自私自利的个人主义互不相容。

这部小说的故事情节是这样的：大富翁凡·德尔·卡勃尔古怪幽默，他生前留下遗嘱，他的全部财产除了一所房子外，全部由瓦尔特继承。这份遗嘱一公布，这个富翁的七个合法继承人又惊讶又气愤，卡勃尔怎么可能把他的遗产交给一个与他没有任何血缘关系的人呢？瓦尔特是学法律的学生，一次与卡勃尔偶然相遇，给卡勃尔留下良好的印象。卡

勃尔对这个还没有走上社会的青年寄予厚望,决定把他的财产交给他,希望他沿着他自己走过的路健康成长。因此,在遗嘱中规定,在接受遗产之前,瓦尔特必须接受一系列考验:他必须当一天钢琴调音师,一个月园艺工,一季度公证人;此外,他还必须射死一只兔子,修改十二页书稿,参加一次书展,并在七个合法继承人家中每家住一个星期,然后当几周乡村教师,最后成为一个牧师。这是一条人从"少不更事的年岁"走向成熟的道路,而一个人要走向成熟不仅要有技能,有知识,而且还得有与人交往相处的能力,有克服困难的勇气。

卡勃尔不仅仅从正面规定瓦尔特必须做什么,而且从反面规定他不应该做什么,一旦他犯了错误就得接受惩罚。因此,卡勃尔在遗嘱中还规定,瓦尔特每犯一个错误,就扣除一定数量的遗产,涉及品性的错误处罚就要更加严厉,如私通减少遗产的四分之一,勾引少女减少六分之一。这样,瓦尔特的利益与那七个合法继承人的利益就尖锐对立,他犯的错误越多,那些人得到的份额就越多。因而,那七个合法继承人想的是如何给瓦尔特制造困难,让他屡犯错误。瓦尔特考虑的不是怎么多拿遗产,而是如何通过考验,磨练自己。但是,由于他的主观愿望与客观现实不吻合,他就一再犯错误。在瓦尔特处境困难的时候,他的兄弟伏尔特来到他的身边,把他的生活经验告诉瓦尔特。尽管有兄弟的帮助,瓦尔特还是屡犯错误,因为他的人道主义理想与现实实在难以合拍。

小说没有写完,结尾是瓦尔特写给伏尔特的一封告别信。信中说,他无法度过"少不更事的年岁",他将吹着笛子走向世界,小说到此中断。

让·保尔的文学作品除了上面提到的外,还有《卡岑贝格博士的温泉之旅》(Dr. Katzenbergers Badenreise, 1809)、《战地牧师施梅尔茨勒的弗莱茨之行》(Des Feldpredigers Schmelzle nach Flaetz, 1809)和《菲伯尔的生平》(Leben des Fibels, 1812)。除了写文学作品以外,让·保尔也写其他文章,其中著名的有政论文《德国的曙光》(Dämmerung für Deutschland, 1809)、《对德国和平宣讲》(Friedenpredigt an Deutschland, 1818),美学著作《美学入门》(Vorschule der Ästhetik, 1804),教育著作《莱瓦娜或教育学》(Levana oder Erziehungslehre, 1807)等。

第三章 从1815年到1848年的文学

第一节 概述

1815年以后的德国文学，发生了翻天覆地的变化，简而言之就是，从古典文学和浪漫文学对抽象的精神和灵魂以及普遍人性的关注，转向关心现实生活中看得见、摸得着的具体社会现象、活生生的人的生存和心理状态。文学的整个发展趋势是现实化、世俗化，从19世纪初高悬于云端的浪漫主义，演变为19世纪末的现实主义乃至自然主义。导致这种变化的原因是多方面的，其中最重要的，是社会政治、哲学和文化的发展。

一 1815年到1848年的政治形势概述

席卷欧洲二十多年的法国大革命以及拿破仑战争，终于在1815年全面结束，欧洲历史的洪流进入了一个相对平静、停滞但暗流依旧汹涌的阶段。波旁王朝在英、俄、普、奥四大列强保护下，在法国、西班牙复辟，以此为代表，劫后余生的欧洲列强及其王公贵族急于恢复被革命摧毁的和他们所失去的一切，特别是与自己的权利和身家性命生死攸关的专制统治。同时，保持各战胜国均势、防止再一次大规模战争或革命，也是列强的当务之急。在此背景下，于1814年10月至1815年6月召开的维也纳和会，及随后所缔结的"神圣同盟"，以维持君主专制和镇压革命为宗旨，重新划分了各国的版图，将一个逆历史潮流而动的政治格局强加给了社会急剧变化的欧洲。整个欧洲，包括德意志各邦国在内，从风云激荡的革命时代，进入了倒退反动的"复辟时期"。

但正是在这一时期,欧洲的历史翻开了新的一页。经过长期的战乱和动荡,和平不仅是当权者,也是平民百姓的人心所向;尽管风雨飘摇,维也纳和会体系仍然在欧洲维持了数十年的表面和平, 使得欧洲的人口迅速增加,经济、科技和文化得到了发展的空间,工业革命从英国陆续影响到所有西欧各国, 使社会发生了巨大变革, 造成社会阶层的分化,由此产生了领导今后历次革命运动的资产阶级和无产阶级。

而在政治上,以奥地利首相梅特涅(Klemens Wenzel Fürst Metternich)为代表的当权者们,没有认识到欧洲政治状况和社会的急剧变化,仍然顽固僵化地坚持早已不适应时代发展要求的所谓“正统主义”统治秩序,以倒行逆施的高压政策,反对一切变革的企图和努力,激化了社会矛盾和社会各阶层民众的不满情绪。被法国大革命和拿破仑战争所激发的自由主义和民族主义在欧洲各地得以充分孕育和发展, 导致1830年和1848年在欧洲的两次革命, 对包括德意志在内的西欧在19世纪的历史进程产生了深远的影响。

(一) 1830年七月革命

随着时代的发展, 自1815年以来由维也纳和会体系所维护的政治制度,越来越无法适应欧洲社会和经济前进的步伐。依靠武力建立统治的一小部分贵族封建势力, 顽固坚持保守立场, 要求彻底清算革命成果, 在政治上与资产阶级和不断壮大的贫民阶层和无产阶级形成尖锐的对峙。矛盾在多年积聚后已经到了难以调和的地步,革命势不可挡,终于在1830年的法国爆发,随之蔓延到全欧洲。

1830年,复辟多年的法国波旁王朝无视社会发展现实,在贪得无厌地搜刮社会财富来恢复昔日财产的同时, 还企图继续在政治上变本加厉地实行专制。当国王查理十世于7月颁布解散议会、取缔出版自由、严格限制选举权的法令后,巴黎爆发了武装起义,受到资产阶级和自由派贵族支持的学生和工人经过激战,赶走了查理十世,推翻了波旁王朝的统治,取而代之的是代表金融资产阶级和自由派贵族利益的七月王朝。法国七月革命如同多年干旱的原野上迸发的第一粒火星, 很快在欧洲各地成燎原之势:起义在西班牙、葡萄牙、意大利、波兰相继爆发。而成果最为显著的是尼德兰王国的起义, 这次起义最终使比利时从荷兰的统治下独立,给予了欧洲民族主义者极大鼓舞。

受法国七月革命鼓舞,被压制多年的自由派在德意志重新振作,再次掀起了争取统一和自由的浪潮。在布伦瑞克、黑森、萨克森王国相继爆发了民众的起义,包括资产阶级、大学生和城市贫民在内的起义者,效仿法国进行街垒战,冲击王宫,赶走了坚持专制统治的国王和大臣,成功地使继位者接受立宪制度,设立议会,制定并颁布了宪法。

在巴登,议会被迫重新修改了宪法,自由派和资产阶级争取到更多的政治权利,特别是通过实行新闻法,等于公开与德意志邦联的"卡尔斯巴德决议"对抗,自由派活跃一时,再次提出了"德意志民族统一和公民自由"的要求。在自由运动更为深入的莱茵普法尔茨地区,自由派不仅控制了议会,而且建立了在大学生协会被镇压之后的又一个全德范围的政治组织"新闻和祖国协会",明确提出"以民主的精神组织德意志国家"的斗争目标。

自由主义通过1830年革命在德意志土地上产生深刻影响的标志,是30年代汉诺威王国的护宪运动和"格廷根七君子事件"。1831年汉诺威王国的起义促成了宪法的颁布。1837年,继位的汉诺威国王奥古斯特公爵在邦联保守势力支持下企图废除宪法,其倒行逆施不仅激起了王国内群众的反抗,而且招致了全德广泛的抗议,特别是达尔曼、格林兄弟等格廷根大学的七名教授,他们的严正抗议取得了巨大影响。在强大的反对声浪中,汉诺威国王被迫重新颁布宪法。"格廷根七君子"成为德国知识分子争取正义和良知的象征之一。

1830年七月革命在德意志的一个重要进展是各邦国民族主义者和自由派的联合,争取统一和自由的运动成为影响全德的共同行动,民族主义者和自由派的范围也从知识界和大学扩展到资产阶级和市民阶层。这一进步尤其体现在1832年5月底的汉巴赫大会上,三万多名来自全德各地各阶层的民族主义者和自由派参加了在诺伊施塔特的汉巴赫召开的大型政治集会,参加者发出了废除专制统治,建立"共同的德意志祖国"的呼声,并且打出黑、红、金三色旗,举行了声势浩大的游行。在1833年4月,新闻和祖国协会和大学生协会的一些激进成员甚至攻占了法兰克福警备队总署,试图再次发动起义,但是因准备不周失败。这一切引起了德意志邦联统治者们的强烈恐慌,以奥地利和普鲁士为首的各邦国再次联合起来镇压革命。各邦国的议会被控制,新闻和言论自由

再次被废除,汉巴赫大会的组织者和积极分子被逮捕、监禁,大批民族主义者和自由派人士被迫流亡国外。争取统一和自由的运动在德意志邦联再次严重受挫。

1830年七月革命，反映出在西欧资产阶级与封建专制势力之间的力量对比已经发生了改变，而贫民阶层和无产阶级开始了他们对统治者和现存秩序的反抗。在德国,民族主义和自由主义在革命后产生了更广泛的影响,为1848年革命及其带来的变革奠定了基础。

(二) 1848年三月革命及其对德意志的影响

进入19世纪40年代之后,随着科技和工商业的发展,工业革命影响在德意志的深入,以及人口激增和城市规模的迅速膨胀,德意志的经济形势和社会状况发生了剧烈的变化。包括自由派贵族在内的资产阶级势力不断壮大,他们在政治上要求更多的民主权利,要求结束对经济和社会发展造成严重阻碍的国家分裂状态；而挣扎在贫困中的无产阶级和城市贫民、失去土地的农民,强烈要求改变现状,争取生存权利。尽管各方反对派所持政见有明显的不同，温和自由主义者寄希望于开明君主和渐进改革，而以青年知识分子和无产阶级为主的激进派则有着更多更彻底的革命要求。但是对统治者和社会现实的强烈不满,已经成为社会各阶层的共同心声,面对冥顽不化、继续实行高压政策的邦联统治以及维也纳和会体系,一场声势浩大的革命已成不可避免之势。

1845年和1846年，德意志各邦国普遍发生因病虫害导致的农产品歉收,进而引起饥荒和全面的经济危机,农民和城市贫民的生活陷入更加悲惨的境地,从1847年2月开始,巴伐利亚、普鲁士、萨克森等地相继爆发了民众的骚乱。为平息事态,同时解决财政枯竭的困扰,普鲁士国王腓特烈·威廉四世(Friedrich Wilhelm der Ⅳ)被迫召开联合议会,来自普鲁士各省的资产阶级自由派和市民阶层的代表在会上明确提出了制定宪法、实行代议制的主张,并否决了国王提出的借款议案,与国王和贵族代表形成激烈对峙,最终联合议会被国王强行解散,温和自由派以和平手段与君主达成协议、从而结束专制统治的期望破灭,贵族统治者与其他社会阶层的矛盾进一步激化。

1847年,夹在法、德、奥之间的瑞士发生内战,最终以代表资产阶级利益的新教各州获得胜利而告终，瑞士成为拥有民主宪法的联邦共和

国家。瑞士内战的结果鼓起了欧洲各国自由派人士通过实际行动改变现状的勇气,成为1848年爆发大规模革命的前奏。

革命的冲击又一次来自法国。由于不堪忍受七月王朝的统治所造成的严重经济与社会危机,1848年2月下旬,巴黎的学生、工人和城市贫民发起的示威游行发展成街垒战,路易·菲力普国王被迫退位,七月王朝覆灭,起义者建立了共和国。在二月革命的过程中,无产阶级第一次成为主力,这一事实对欧洲历史的发展具有深刻影响。法国二月革命如同划开云层的闪电,革命的暴风骤雨在全欧倾盆而下。英国工人阶级开展宪章运动,爱尔兰、波兰、意大利和匈牙利爆发起义,德意志各地爆发革命,1815年以来的"正统秩序"被彻底推翻。相比1789年革命只发生在法国并由法国强行输出,1848年革命则是从各个国家的内部爆发,各国起义者提出了相似的民族主义和自由主义的政治要求,反映出1815年至1848年期间时代的进步和社会的变革。

与法国毗邻的德意志西南诸邦首先受到二月革命影响。一贯具有自由主义传统的巴登在1848年3月首先起事,起义者要求废除封建特权、获得言论自由、实行君主立宪。这些要求很快受到其他邦国的响应,黑森和巴伐利亚等邦国也爆发了起义,各国的大小君主们不得不被迫让步,资产阶级自由派进入了议会和政府,颁布了改革措施。

自1815年以来封建专制统治在欧洲的堡垒——奥地利,终于没有逃过这一波革命浪潮的冲击。3月13日,受到法国二月革命鼓舞的维也纳市民、学生和工人走上街头,提出了被压制多年的召开各阶层代表参加的议会,进行行政和经济改革,实现言论自由,保护人身自由,将梅特涅撤职等要求。已经老迈的梅特涅无视局势的失控,仍然顽固地派军警前往镇压示威群众,使示威游行很快发展成为武装冲突。在激烈的对抗中,奥皇不得不罢免了梅特涅,并"颁赐"宪法,同意举行选举。梅特涅被迫流亡英国,之后奥皇也离开了维也纳,市民和学生暂时夺取了政权,奥地利统治下的意大利、捷克和匈牙利相继爆发了起义,哈布斯堡王朝摇摇欲坠,维也纳和会建立的复辟"正统秩序"的时代宣告结束。

德意志邦联各地,特别是维也纳爆发革命的消息传到普鲁士,首都柏林群情激昂,感到惊惧的国王腓特烈·威廉四世企图采取主动行动,化可能的革命于无形。他在3月17日、18日连续颁令,许诺制定宪法,召

开议会，实行代议制和制度改革，实现出版自由等。当柏林的群众走上街头庆祝时，遭到心怀不满的国王的卫队的攻击，柏林的群众倍感愤怒，他们筑起街垒，与军队展开了激烈的战斗。对普鲁士的秩序和自己的威望有充分自信的腓特烈·威廉四世被眼前的流血冲突所震惊，被迫做出让步，发布命令让军队撤出战斗，并在第二天亲自向在战斗中被打死的起义者致敬。起义者实际控制了柏林，3月底，腓特烈·威廉四世接受了以康普豪森等自由派人士为主的内阁，同意召开国民议会，柏林恢复了秩序，革命在柏林取得了暂时的成功。

维也纳和柏林的革命使奥地利和普鲁士这两大德意志邦联中最有影响力的国家自顾不暇，整个邦联出现分崩离析的状态，在民族主义者和资产阶级自由派的面前，再次出现了建立一个理想中的统一、民主德意志国家的良机。3月底开始，由全德各邦议会代表组成的预备国会召开，决定召开全德统一的国民议会并在各邦举行了选举。

1848年5月18日，全德国民议会在美因河畔法兰克福的圣保罗教堂召开，五百多名来自各邦国的、由民众选举出来的议员参加，作为德意志民族有史以来第一次通过民众选举所产生的议会机构，国民议会被全德人民寄予厚望，它的任务是为一个统一的德国制定宪法，确定统一国家的幅员和体制。经过激烈冗长的讨论，国民议会选出了临时的中央政府，通过了建立以普鲁士为领导、将奥地利排除在外的君主立宪制德意志联邦国家的"小德意志方案"，最终在1849年3月通过了第一部帝国宪法，选举国民议会代表们公认的"开明君主"普王腓特烈·威廉四世为统一的德意志国家皇帝。

但是，在国民议会召开期间，1848年革命之后的形势已经发生了根本的变化。历史的局限性决定了取得斗争暂时性胜利的无产阶级和下层群众无法真正掌握政权，资产阶级希望的是以合法、和平的君主立宪和议会制实现自己的政治主张。国民议会陷入理想和空谈的时间远远多于实际解决问题的时间，因此在内政和外交上没有获得实际权利。而随着法国二月革命建立的共和国的政权在1848年6月以后被路易·波拿巴政权的取代，奥地利和德意志邦联各地的起义也相继被仍然效忠于国王的军队镇压。在普鲁士，自由派内阁被解散，国王钦定颁布了专制色彩浓厚的宪法。到1848年底，保守势力在欧洲重新恢复了原有的统治

和秩序。

在此背景下，尽管德意志邦联中，有二十九个邦国迫于自由和统一力量的压力承认了国民议会制定的帝国宪法，但是普鲁士、奥地利、巴伐利亚等最大的几个邦国则拒不接受，腓特烈·威廉四世同时拒绝了德意志皇帝的称号，等于宣告了国民议会历时数月的努力最终失败。一部分激进的民主主义者从5月起在萨克森、普鲁士莱茵省、普法尔茨和巴登等地掀起了护宪运动，试图再次发动武装起义迫使统治者承认帝国宪法，由于力量对比的悬殊，起义相继被镇压。国民议会也在1849年7月被解散。1848年革命在德意志陷于失败，德国与自下而上实现统一和自由的机会擦肩而过，走上了另一条完成统一目标的道路。

尽管1848年革命和法兰克福国民议会没有取得现实成果，但它对德意志的历史发展过程产生了深远影响。通过国民议会，德意志做出了第一次民主尝试，帝国宪法是当时最进步、最自由的宪法，构成了德国在20世纪建立民主国家的基础。资产阶级通过革命和国民议会的失败认识到在争取统一和自由的斗争中需要汲取的教训，转而投入工业化的进程，以争取更多的实际权力来实现自己的理想。

二　哲学基础

如果抛开先期和同期的哲学发展状况，孤立地分析19世纪上半叶，特别是1830年七月革命之后到50年代的德国文学发展，是非常困难也是非常片面的。这个时期的哲学与文学的关系，不能简单地用哲学影响文学来解释。有时，文学为哲学的发展作了先期准备，有时又是哲学的发展决定了文学的发展方向。这种相互作用关系，往往还是对历史事件做出的彼此不相关的反应：例如黑格尔哲学学派的分裂、自然科学和技术发展所带动的由封建农业社会向现代工业社会的转变。1830年的七月革命和1848年的三月革命，马克思主义、无政府主义、圣西门主义和唯心主义的兴起，施特劳斯（David Friedrich Strauβ）对正统上帝形象的解体，这一切都与文学密切相关，相互影响。这个时期的哲学与文学之间，就像母鸡与鸡蛋的关系一样，无法分清谁先谁后，谁主谁次。

18世纪末到19世纪上半叶，是德国政治、思想、文化大变动、大转型的时期。哲学发展中最重要的现象就是从唯心主义向唯物主义的转变。

19世纪30年代之前,唯心主义在德国占绝对统治地位。当时,唯心主义哲学家们雄心勃勃,立志要把握包括自然和人类社会生活在内的一切方面的形而上学意义。

德国的唯心主义哲学是从康德的哲学发展起来的。在经验论和唯理论的基础上,康德在他的认识论中划分出主体和客体,即作为认识主体的自我和不依赖于人的认识而存在的物自体。他认为,人天生具有的理性是认识事物的前提。人的头脑中具有先天存在的范畴和时间、空间概念。认识的过程,就是认识主体以先验范畴形式对感性材料的综合、整理的过程,是人为自然界立法的过程。康德强调主体在认识过程中的能动作用。

而作为康德的学生和康德派哲学最重要的代表人物的费希特则认为,康德哲学中主体是受到限制的。费希特认为,康德哲学中那个不可知的物自体,是使康德唯心主义体系不能贯穿始终的一个唯物主义赘瘤。于是,费希特试图在自己的知识学中取消主体和客体的二元化划分。他不承认有独立的自存的客体,把客体统一于主体。基于思维与存在同一的观点,他把一切知识和一切存在的共同根源叫做“自我”。“自我”在认识自己和其他事物的过程中,赋予存在以意义,在意识中创造一个世界的结构。所以,我们身外的所谓客观世界,其实并不存在,我们所看到的一切,都是我们从自己的头脑中投射到外界去的图像。客观世界,是人的主观想像力的产物。这样,费希特的“自我”,不再是康德所说的现象界事物的立法者,而是任何可能的实在的事物的创造者。把自我抬升到至尊地位的费希特知识学,把唯心主义贯彻到底了。费希特对自我意识,也就是创造性想像力的推崇,对早期浪漫文学产生了不可低估的影响。

费希特的主观唯心主义,被谢林发展成客观唯心主义。谢林认为,费希特所宣扬的绝对自我,实际上并没有解决精神与自然、自我与世界的对立。为了避免绝对自我沦为主观的恣意妄为,谢林回归到斯宾诺莎的泛神一元论上。他认为,无论精神还是自然,一切都有一个共同的起源,这个起源就是惟一的最高存在,即神性。所谓神性,并非宗教中的上帝,它既是造物主也是万物,神性无处不在。而作为认识和创造主体的自我,也从属于神性,只是整体的一部分。“自然是看得见的精神,精神

是看不见的自然”。自我对自己的认识和由此产生的对世界的解释,并非主观赋予意义或幻想的过程,而是精神与自然、自我与世界同一的结果。谢林对自然的重视,得到了浪漫文学作家的赞赏,影响了浪漫文学作家的创作。

黑格尔是德国古典哲学集大成者,是唯心主义哲学的最高代表人物。他把绝对精神看做世界的本原。绝对精神并不是超越世界之上的东西,自然、人类社会和人的精神现象都是它在不同发展阶段的表现形式。因此,事物的更替、发展、永恒的生命过程,就是绝对精神本身。黑格尔哲学的任务和目的,就是要展示通过自然、社会和思维体现出来的绝对精神,揭示它的发展过程和规律,实际上就是探讨思维与存在的辩证关系,在唯心主义的基础上揭示二者辩证同一。围绕这个基本命题,黑格尔建立了令人叹为观止的客观唯心主义体系。其中对当时社会,特别是青年黑格尔派产生直接影响的,主要是黑格尔的历史哲学。黑格尔认为,历史是精神在时间中自身发展的过程。精神是人共有的单一精神,表现为人用他们的语言、心灵、文化所创造的一切。历史是精神自我发展的历程,也是世界走向自我意识的过程。历史的目标就是精神的充分发展和充分的自我意识。这个充分的自我意识,也就是自由意识,它是宇宙发展的顶点。自由不是任意妄为,而是按照理性的标准行为。因此,历史就是我们理性潜能逐渐实现为自由的过程,历史是一个理性自由的故事。但这绝不是说,历史是理性高奏凯歌前进的记录。相反,它是一个充满斗争的过程,因为作为历史的主体和理性的代理人,人不是像18世纪启蒙思想家们所认为的那样,是按照机械模式来行动的。认识是自由的,但自由作为人的本质,不是先天具有的权利或性质,而是通过斗争和克服障碍得到的,并且,这些障碍就是人活动的产物,所以,黑格尔说精神是在与自己斗争。总之,作为历史目的的自由,其形式是先天的,其内容却由人的生存斗争来规定。黑格尔强调历史发展的必然和规律。历史在他看来是有意义、有内在联系的时间系列与过程,但绝不是一个可以从简单公式推导出来的过程。虽然历史深处隐含着它自身的规律或逻辑,但这种规律或逻辑恰恰是通过历史的偶然性起作用的。

在唯心主义雄霸德国的几十年中,哲学界并非没有不同的声音,但都淹没在唯心论的热潮中,与黑格尔同时代的洪堡(Wilhelm von Hum-

boldt)、弗里斯(Jakob Friedrich Fries)、叔本华(Arthur Schoppenhauer)等思想家,也都被黑格尔作为一代哲学大师的巨大身影所遮盖。19世纪30年代初,随着黑格尔和歌德(Johann Wolfgang von Goethe)的相继去世,以他们为代表的一个历史时期宣告结束——海涅(Heinrich Heine)称之为"艺术时代"的终结,德国的文化进入了一个新的阶段。刚刚从神圣崇拜下解脱出来的德国人的理性精神,开始走出准神学的思辨殿堂,哲学放弃了从基督教那里继承下来的野心,不再试图去把握甚至重构宇宙,而是学着英国人的样子,开始谦虚认真地去研究现实。歌德在1828年与艾克曼(Johann Peter Eckermann)的谈话中说道:"如果我们能够按照英国人的样子来改造一下德国人,少一点哲学,多一点行动的力量,少一点理论,多一点时间,我们就可以得到一些拯救,用不着等到第二个基督出现了……让我们希望和期待一百年后我们德国人会是另一个样子,看那时我们是否不再有学者和哲学家,而只有人。"

与此同时,社会现实也发生着巨大变化。周边国家资本主义工业化进程逐渐加快了脚步,在其刺激下,自然科学及其在工业上的应用发展迅速。这种新形势改变着人们的思维方式和行为方式。科学观念的普及,导致人的思维日趋理性化、现实化。整个社会向着世俗化的方向快速前进。这样,作为深受唯心主义哲学影响的浪漫文学运动,它所提倡的对精神世界的关注和与现实生活的距离,逐渐被一种贴近现实的生活和艺术态度所取代。此时的德国哲学,开始从玄而又玄的形而上的思考,转向关注"形而下"的现实生活。

自由的理性面对的现实有两大类。第一类的现实是有待改革的社会政治状况,于是出现了以青年黑格尔派为代表的社会哲学、政治学和批判哲学。费尔巴哈的《黑格尔哲学批判》(Zur Kritik der Hegelschen Philosophie)、《基督教的本质》(Das Wesen des Christentums),施特劳斯的《耶稣传》(Das Leben Jesu)和马克思、恩格斯的《共产党宣言》(Manifest der Kommunistischen Partei)、《资本论》(Das Kapital)都是这方面的代表作。青年黑格尔派从宗教批判开始,走向政治批判和各自殊异的哲学:费尔巴哈用唯物主义和无神论代替了黑格尔的体系,却忽视了其中的辩证法;马克思、恩格斯批判地改造了黑格尔的唯心辩证法体系,建立了唯物辩证法,把哲学引向无产阶级消灭资产阶级、建立共产主义的

实践。

费尔巴哈是德国第一个起来批判黑格尔唯心主义体系的唯物主义哲学家和无神论者。作为最初神学系学生的费尔巴哈,在听了黑格尔的哲学课之后,为思辨哲学所倾倒。但是,他在告别黑格尔时说:"……现在,我体会到需要转向直接同思辨哲学相对立的其他科学,转向自然科学。"这意味着,作为学生的费尔巴哈,跳出了老师的框框,站到了老师的对立面。他致力于把"哲学从'孤独的灵魂'王国,重新引入有血有肉的、活生生的灵魂王国;从神性的、无欲无求的思想的极乐世界,拉到人的痛苦中来"。

费尔巴哈的主要功绩在于,在唯心主义统治了德国数十年之久后,恢复了唯物主义的权威,把自然与人提到了首要位置。他认为,惟一实在的是自然,而人也是自然的实体——肉体,肉体是人的本质,而人的精神和思维,即灵魂,都是依附于肉体的。自然是客观存在,人的思维和意识是客观物质的反映。是物质决定精神,而非精神决定肉体。费尔巴哈还对宗教进行了无情的揭露和批判。他认为,不是上帝创造了人,而是人按照自己的特征创造了上帝,上帝是人的幻想的产物,是人自身的投射,是主体本身客观化地向外投射。因此,上帝的属性就是人的属性。

青年马克思则把历史固定在社会性上。他呼吁人们学会社会化的思考, 从而在思维和行为上变得具体。这实际上意味着把哲学转向社会学。

自由理性面对的第二个现实是从神创说和思辨中解脱出来的大自然。德国人在对它的研究中建立了自己的自然科学大军。德国知识分子逐渐走出思辨,转向事实。哲学发生了危机。为了挽救哲学,一部分人试图用自然科学的精神和成果来改造哲学,兴起了唯科学主义思潮,孔德(August Comte)的实证主义在德国也大行其道。

亨利·圣西门 (Claude Henri Saint-Simon) 是科学崇拜的早期鼓吹者,是实证主义的先驱。他虽然并不太了解科学,但却雄辩地论证了科学的重要意义,在《论人类的科学》(Memoire sur la Science de l'Homme)中充分发展了关于科学中革命的理论。他设想,科学家在重新组织社会方面发挥一种极为重要的作用。他所设计的一个更美好的社会蓝图,强调科学思想和科学理想的重要性。他甚至渴望一种有科学家和牧师的

科学宗教,并且梦想物理学家就像是教皇那样的人。更为重要的是,他盼望在一个不太久远的未来,将对科学以及教育体系和教育方法进行改造,从而保证科学为了所有劳动者的利益而“完善工艺”。

作为圣西门的学生,孔德创立的实证主义从现象论的观点出发,主张现象即实在,只有现象或事实是实证的东西,把现象当做一切认识的本原,不承认现象之外还有什么东西存在,把认识限制在现象范围内。实证主义把处理哲学与科学的关系作为其理论的中心问题,同时也带有一定程度科学至上和科学万能的倾向。孔德认为,只有具有确切根据的知识才是科学的,科学即实证知识,它是人类发展认识的最高阶段,研究人的心理和行为以及社会状况都要靠实证的科学方法。科学和科学方法使哲学也成为实证的东西。实证主义指出,哲学的任务在于概括描述现象的科学知识,哲学就是科学的纲要。科学的本性成了哲学的首要客体,凡是不符合科学的都要拒绝。

总之,19世纪上半叶的社会政治动荡,以及哲学自身的发展,促使德国的哲学出现了从唯心主义到唯物主义的转变。

三　1815年到1848年德意志的经济发展

19世纪上半叶,特别是从1815年到1848年期间,伴随着政治上的风云激荡,德意志各邦国的经济、社会状况发生了急剧的变化,对这一时期的经济与文化产生了重大影响。

维也纳和会之后,欧洲数十年没有出现大规模的战争,经济得到恢复并迅速发展,生活水平提高,德意志的人口得以急剧增加。仅在普鲁士,1800—1846年间的人口就增加一倍。人口的增加不仅为经济发展提供了基础,而且也造成了社会阶层的重大变化。在拿破仑战争期间,法国在占领的德意志领土上实行农奴制改革,废除行会法规,大批农民和手工业者获得了自由,其中很多人涌入了城市,随着工业化和都市化的进程,市民阶层和无产阶级的队伍迅速扩大,产生了赤贫和移民现象。与此同时,中产阶级的比重也在上升,多年的战争、普鲁士在19世纪初的教育改革,使得大批来自社会底层的青年通过参军和受教育获得晋升到社会上层的机会。他们与接受了时代思想的自由派贵族构成了资产阶级的中坚力量,其势力随着德意志的工业化发展不断壮大。

德意志的工业水平虽然落后于英国和法国，但是德意志的工业领域在1848年之前仍然发生了深刻变革。首先，拿破仑战争期间实行的大陆封锁政策，促进了德国工场手工业的发展，特别是德国拥有自然优势的采矿、冶金、金属加工、棉麻纺织。其次，农奴制改革使一部分容克地主通过赎金完成资本积累，转向资本主义方式的工业化生产，同时解放农民使工业化获得了必要的大量廉价劳动力。第三，随着拿破仑的失败，来自英国的先进技术和机器大量进入德国，使德国在短期内能利用自己的后发优势，迅速提高工业化水平。尤其从30年代开始，德国工业化的发展进入高速阶段，并迅速从轻工业向重工业发展，鲁尔区、萨克森、西里西亚等地从这时开始成为德国工业和经济中心地区，克虏伯、西门子等企业家开始了富有成效的创业。

而在所有因素中，1833年普鲁士建立关税同盟和交通运输业的发展是最具决定性的。1827年德国有了第一条商船运营线路，1842年开通了德国到纽约的航线；1835年，德国第一条铁路，纽伦堡到菲尔特的六公里客运线建成通车，拉开了全德范围大规模铁路建设的帷幕。到40年代，德意志邦联境内已有二十多条铁路，通车里程二千多公里，而到1850年，德意志境内的铁路里程达到了六千公里并形成网络。铁路的兴建，不仅将交通运输业和商业贸易提升到前所未有的高度，并带动了对冶金、机械制造、采矿业和建筑业的发展，而且它以强硬的方式，打破了封建割据的藩篱，促进了不同地区之间的交流和信息传播，给人们的思想观念造成强烈冲击，对于德意志的统一和德国的工业化，具有重要的政治、经济和社会意义。

工业的发展和交通的便捷，使德国商业和信贷业也相应获得增长。德国境内在这时出现了百货商店和零售网络。由于没有海外殖民地进行资本原始积累，对资金的强烈需求促进了本土银行业的发展。

1830年和1848年的两次革命，在欧洲和德意志进一步打破了封建主义的生产关系，加速了工业革命的发展。由于政治和社会的变革因素，带来了德意志各邦在19世纪50到60年代期间在经济、社会、科学等方面翻天覆地的变化，“所带来的成果比以前整整一个世纪还要多”，直接奠定了德国统一的物质基础。

四　1815年到1848年的文化和文学特征

文化领域在这一时期同样发生了惊人的重大变化。同政治上的民族主义和自由主义一样，反对拿破仑战争，对德意志在19世纪上半叶的文化发展有着深远影响，其中尤其重要的是普鲁士实行的教育改革，以及民族主义者对德语的重视与崇尚。由洪堡主持的普鲁士教育改革堪称是一切改革获得成果的基础，通过普及义务教育，整顿教育体制，普鲁士国民的识字率和教育程度得到大范围的提高，例如适龄儿童的入学率从1816年的60%提高到了1846年的82%。洪堡以全新的理念所创建的新型大学，自由开放，兼容并包，成为传播统一和自由等先进思想的阵地。而由费希特等人兴起的对德语语言的崇尚和研究，使德语成为在分离状态下维系德意志民族同一性的重要工具，为日后的统一奠定了思想和情感上的基础。

战争结束后，随着生活的安定，城市的兴起和生活条件的改善，例如柏林在1826年实现煤气照明，城市中新出现的受过教育的大批读者产生了对文化生活的强烈需求，报刊、书籍的阅读范围持续扩大，发行量节节攀升。而技术水平的不断提高，特别是印刷和造纸技术的进步，为发源于启蒙时期的阅读文化得以进一步普及和发展提供了可能。1811年发明的快速印刷机，将印刷能力提高了十倍。造纸业在工业化时期实现了技术突破，大幅度减低了纸张的成本，实现了机械化生产。

作为工商业的重要部门，新兴的报刊出版业迥然不同于19世纪以前传统的受贵族和君主控制的业态，它以市场和读者需求为导向，根据自己的需要确立一系列有利于行业发展的规则和要求，例如对著作权、版权的承认和尊重，使得靠写作为生的职业作家的出现成为可能。同时信息的交流和维护书商共同利益得到重视——1825年成立了德意志书商联合会。凡此种种，使得德意志的出版业和报刊业，尽管长时期内面临严格的出版审查，仍然兴盛一时，大城市出现了各种形式的报纸和杂志，德意志邦联境内的书店数量从世纪初的五百多家上升到1844年的一千三百二十一家；每年出版的新书数量从1820年的四千种上升到1838年的一万种以上，使新思想和新文学作品的传播达到了前所未有的广度和深度。

学校教育的普及，使得普通市民有了受教育的机会。随着工业化进

程中城市经济的发展,城市中市民的文化需求也不断增长,城市也以各种方式满足人们的需求。这样,文化的中心就从宫廷和贵族的城堡,转移到城市中,文化的载体或曰推动文化发展的主力,从贵族和得到贵族资助的、一小部分受过良好教育的文人,变成了出身于普通市民阶层的知识分子。文学作品,也不再是衣食无忧的贵族们宣泄自己过剩情感,或者不食人间烟火的理想主义作家们思考人性、神性、自然、和谐等问题的场所。市民阶层的作家和读者,更关心的是自己生存于其中的社会环境、日常生活中的各种问题。以歌德和浪漫作家为代表的文学,逐渐让位于一种新的"入世"文学。早在1828年,歌德还健在的时候,海涅就预言了一个以歌德为中心、包括施莱格尔兄弟等重要代表人物在内的时代的结束:"我早就预言过艺术时代的终结,这个时代开始于歌德的摇篮,终结于他的棺材,现在,这个预言似乎快要实现了。现在的艺术肯定要完结了,因为它的原则还植根于已经过去了的、旧的时代……所以,新的时代将会产生一种与之相适应的新的艺术。"我们暂且抛开这个时期文学中政治态度、文学特点等诸多的差异不谈,当时各种倾向、各个派别的作家们的一个共同特点是对"艺术时代"文学宗旨的拒绝。他们共同感觉到存在的危机、意识与生活现实之间无法调和的矛盾,同时深刻认识到,无法用浪漫主义的逃避回到过去。

编写1815年到1848年之间的德国文学史,确实是一件尤其困难的工作。主要原因是,一些显然无法融合的因素同时存在:歌德、海涅、艾兴多夫(Joseph Freiherr von Eichendorff)、伯尔纳(Ludwig Börne)、普拉滕(August Graf von Platen)等人同时存在于19世纪20年代的德国文坛上,而这些作家,根本无法归到某一个时期概念或风格概念中;维也纳和会后,知识分子对复辟政策的不同态度,导致了在文学上截然不同的表现内容和形式,也无法用一个统一的概念来概括;另外,德国史学界很长时间对"三月前"时期的有意识的避而不谈或尽量少谈,致使德国文学史也曾对这个时期的作家和文学作品或贬低,或不重视——海涅被称为写《罗累莱》的海涅,或者是杂志专栏作家。甚至有些文学史书干脆跳过这个时期,直接从浪漫文学到了现实主义文学。直到20世纪60年代,联邦德国文学史的研究才改变了这种态度。而另一方面,左派或马克思主义的文学研究者,又倾向于只谈青年德意志,对另一些"保守的"、"反

动的"作家不屑一顾。所以,文学史上对这个时期的称谓非常混乱,有的称比德迈耶时期,有的叫复辟时期,有的是"三月前",有的是青年德意志,还有的叫晚期浪漫文学或早期现实主义,这种混乱既体现了文学史研究的不同出发点,也说明这一时期德国文学的复杂多样性。

的确,如果我们不想把社会历史上划定某个时期的政治概念,直接套用到文学史上来,比如说叫做复辟时期的文学,那么,1815年到1850年的德国文学,是不可能有类似"启蒙文学"、"狂飙突进文学"、"古典文学"等能够涵盖一个时期文学主流方向的时期概念的。因为当时的文学中,几种潮流并存,截然相反,不分主次。无论是比德迈耶还是青年德意志或"三月前",都不能全面反映当时的文学主张和风格。我们可以举当时有代表性的文学作品中的几个片断为例说明:

主啊!给我吧,
不论是快乐还是痛苦,
只要是来自你的手中,
我都心满意足。
但是,不管是欢乐
还是痛苦,
都别给我太多!
因为不多不少
才能体现出优雅的俭朴。

——默里克:《祈祷》

来吧,你们这些小东西!—— 从前,有个贫穷的孩子,他没有爸爸也没有妈妈,他们都死了,世界上谁也没有了。都死了,他就去找,日日夜夜地找。因为地球上没有人了,他就想到天上去,月亮亲切地看着他;当他终于到了月亮上,才发现,月亮是一块朽木。他又去找太阳,当他到达太阳后,发现那是一朵枯萎了的太阳花。他到了星星上,发现星星是被别住的金色小蚊子,就像是红背伯劳把它们插在黑刺李子上。他又回到了地球上,地球成了一个坍塌的港口,只有他一个人。于是,他坐

下来,哭了起来,他现在还坐在那里,一个人。

——毕希纳:《沃伊采克》

起来,兄弟们! 高兴地投入战斗吧,
德意志人民的自由火炬在熊熊燃烧!
把高贵的陛下和贵族的尊严勇敢地踏翻在地
在战斗的号角中扼住他的咽喉!
世上只有一种尊严,只有你们自己的尊严,
它高于贵族的庄严:
我说的是人民的尊严,
全体人民的至高无上的尊严。
滚开,你这贵族的恶棍!
滚开,暴政和专制独裁!
你们在自己的特权中醉生梦死,
拒绝醒来倾听人民的声音!
那么好吧,尊贵的先生们!
来应战吧,这是一场为尊严进行的战斗:
我说的是人民的尊严,
全体人民的至高无上的尊严。

——哈林:《呐喊》

这三段文字写于几乎相同的时间,都是19世纪30年代。给人的第一印象是,它们之间毫无相同之处。但是,它们都是对19世纪上半叶德国政治形势的不同反应:在对上帝的信仰中寻找个人内心的宁静和幸福、虚无主义的绝望和号召人民起来革命。

所以,我们可以大致根据当时的作家对欧洲,尤其是德国的政治形势的反应和态度,以及由此决定的文学创作内容和形式,把他们划分为三大派:

拿破仑战争之后的维也纳和会,把欧洲带回了法国大革命之前的专制统治。这意味着,法国大革命所提倡的人权和社会自由的理念遭到重创,德国人在反抗拿破仑战争中被唤起的自由、民主和国家统一的希

望化为泡影，而且市民阶层被彻底排斥在政治生活之外，对国家事务没有任何发言权和决定权。在这种大背景下，德国社会的各个领域，都充斥着两种力量的矛盾：一方面是希望重现法国大革命前的形势的复辟力量，另一方面是要求革新、自由化和民主的革命力量。这两种力量的基本态度分别是逃避到田园牧歌式的舒适生活中去，宣传激进、极端的思想。在这种情况下，作家们的反应也相应分为两类：一类是在彻底失望之余，从此远离所有与社会政治有关的事件，退回到个人领域，在宗教和家庭生活中寻找小我的满足和幸福。这一类作家，被冠之以"比德迈耶作家"。另一类激进的作家则不甘于认命，不接受自己政治上无权的现实，希望通过斗争改变现状。他们利用政治性和社会性很强的文学来启发民众和号召民众起来革命。他们被称为"青年德意志派"或"三月前"。

1815年至1848年的三十多年间，这两种倾向的文学几乎同时存在于德国文坛，但如果详细分析，还是能划分出某一派相对占主导地位的几个阶段：第一阶段是1815年到1820年，明显的特征是，参加过反抗拿破仑战争和大学生运动的人们深感失望。他们的行动，特别是瓦特堡集会和刺杀科策布(August Kotzbeue)，导致当局于1819年颁布了"卡尔斯巴德决议"，对民族主义和自由主义运动采取镇压态度。与此同时，晚期浪漫文学作家越来越强烈地倒向拥护复辟的立场，持一种有意识的蒙昧主义宿命观点。紧接着，1820年到1830年，是一段相对"平静的时期"，也是严格出版审查的十年。这一阶段主要是悲世悯己的、形式上追求艺术化的比德迈耶文学。随着1830年巴黎的七月革命，青年德意志的时代开始了，其特点是对民众进行自由和革命的宣传和煽动。1835年法兰克福联邦议会颁布禁令，全面封杀青年德意志派作家。随后，青年德意志派作家被迫纷纷流亡国外，其影响也逐渐减弱。1840年至1848年，是真正的"三月前"时代，它直接为三月革命和法兰克福的保罗教堂国民议会选举做准备。1848年之后的德国，又恢复了相对平静、祥和的局面。

复辟时期，除了上述两种文学倾向，还有一些作家，既不同于默里克(Eduard Mörike)等在个人生活中寻找满足和幸福的典型的比德迈耶作家，又有别于青年德意志派那些思想激进的年轻作家。关于这些作家的特点—— 在一定程度上也是整个比德迈耶时期文学的内在本质特

征——伊默尔曼(Karl Leberecht Immermann)在他的长篇小说《后裔》(Epigonen)中一针见血地指出:首先,古典文学和浪漫文学已经过时,而比德迈耶时期的作家们还紧紧抓住不放。但是,另一方面,他们又痛苦地意识到,自己只是模仿者,是已经过去了的伟大时代的后人。其次,每个时代的人都会经历不幸和苦难,而当代人的痛苦是,并非因为某种具体的苦难而感到不幸。人们无所适从,摇摆不定,感到莫名的恐惧。仿佛人类的航船被抛到了惊涛骇浪的大海中,整个人类都患上了道德晕船症,而不知道何时是痛苦的终结。这里,伊默尔曼清楚地指出了比德迈耶时期文学的两个本质特征,或者说比德迈耶时期作家内心的两大痛苦,即模仿者意识(Epigonentum)和悲世悯己(Weltschmerz)。而这两种特征,在雷瑙(Nikolaus Lenau)、普拉滕、伊默尔曼、格拉贝(Christian Dietrich Grabbe)等作家的生活和作品中都表现得尤为突出,成为他们生活和文学创作的标志,我们称这种文学为矛盾分裂文学。

第二节 矛盾分裂文学

一 文学特征

(一) 模仿者意识

模仿者意识(Epigonentum)像一道咒语一样,伴随着"艺术时代"之后的整整一代人,那是一代在晚年歌德和伟大的浪漫文学作家们的阴影中成长起来的青年作家。一方面,他们像默里克在他的诗《咏灯》(Auf eine Lampe)中那样,感慨自己生不逢时,没有赶上伟大的艺术时代。他们的意识还停留在歌德时代,自认为是那个时代的继承者,而身处这个平庸的时代,只能孤芳自赏;另一方面,他们又抱怨美好的语言、完美的故事已经被艺术时代的伟大的作家们写尽,他们永远无法超越。他们所能做的,只能是对前人的模仿。普拉滕在1815年写道:"但是我知道,在我之前,马蒂松(Friedrich Matthisson)和歌德都说过更加美丽的语言。"几乎比德迈耶时期的所有作家,都深受这种模仿者意识的折磨。伊默尔曼说:"用一句话,就能说清我们全部的痛苦,那就是,我们是模仿者。"

(二) 矛盾分裂和悲世悯己

1815年至1848年的政治形势和人们的不同政治态度,决定了这一

时期的文学界也充满了矛盾、无奈和冲突。这种矛盾分裂不仅体现在不同流派的代表人物之间，而且往往存在于同一个人身上。矛盾分裂(Zerrissenheit)这个概念,不仅说明了当时不同文学和政治流派之间的差异,更体现了许多作家的自我状态。海涅曾说过:“啊,尊贵的读者,如果你要抱怨矛盾分裂,那你最好抱怨这个世界吧,因为这个世界就是一个被分裂成两半的世界。而由于作家的心是世界的中心,所以,现在,它肯定也被痛苦地撕裂了。”

19世纪上半叶,不仅在德国,而且在主要欧洲国家,文坛上都笼罩着悲世悯己、多愁善感、悲观厌世,或曰拜伦主义的情绪。那是一种灵魂的不满足,或者说存在的痛苦,而且是一种并非由什么具体的苦难而引起的悲情。究其根源,应该是上帝的死亡和自文艺复兴以来欧洲意识世俗化导致的结果。悲世悯己是在对意义和价值问题上回答的不肯定,是在一个失去上帝的世界中表现出来的世界观秩序的丧失和虚无主义。让·保尔(Jean Paul)把18世纪末19世纪初出现于德国的无聊、忧愁、抑郁、痛苦、郁闷、沮丧等情绪,统称为悲世悯己(Weltschmerz)。这种情绪,早在歌德时代早期,就已经引起了一些医学家的关注、研究和批评。文学上,德国,乃至整个欧洲的悲世悯己文学的第一部杰出作品就是歌德的《少年维特的烦恼》。晚年的歌德在《诗与真》中解释自己这部早年作品的主人公时说,维特患上了厌世症,一种并非由于经历了苦难而产生的对生活的厌倦。虽然歌德后来与维特的寻死症(Krankheit zum Tod)拉开了距离,但是,这部小说在整个欧洲产生了巨大的影响,许多模仿之作相继问世,众多年轻人患上了维特似的感伤忧郁症。到18世纪末,第二部描写存在空虚的经典作品在德国问世了:荷尔德林的《许佩利翁,或希腊隐士》。主人公是个比维特更加典型的内心充满痛苦和不满的青年,他的灵魂在“世纪的无聊”中备受煎熬,就像一条被抛到沙滩上的鱼,在白日的炎热中不停地挣扎,直至干渴而死。

基于悲世悯己在欧洲文学中的传统，再加上拿破仑战争后德国的政治经济困境,成为存在痛苦情绪再次爆发的温床。1815年整个欧洲的复辟，使德国人自由和民族统一的希望彻底化为泡影,再加上一直持续到19世纪中期的经济低迷和由此引发的各种社会后果,这一切,都加剧了在德国知识分子中间蔓延的信仰危机。所以,在人们所熟悉的文学的

田园牧歌、小园香径、温情脉脉的外表下，隐藏着无处不在的、深刻的、悲世悯己感伤情怀。其实，与文学上的悲世悯己相呼应，比德迈耶时期一开始，哲学上就出现了叔本华的悲观主义。叔本华认为，人的一生中有许多愿望，愿望得不到满足，就感到痛苦，愿望满足后，会感到无聊，人的存在就是在痛苦和无聊之间摇摆的钟摆。不过，叔本华的思想在比德迈耶时期并未引起重视，而是在半个世纪之后，被德国乃至整个欧洲的思想界奉为引路人，对克尔恺郭尔和尼采产生了重大影响。这种由于看到世界分裂而产生的虚无主义痛苦，几乎所有19世纪20年代和30年代的作家都经历过：早一些的有受拜伦影响的赖蒙德(Ferdinand Raimund)、格里尔帕策(Franz Grillparzer)、伊默尔曼和海涅；还有一些更加绝望的年轻作家如先后于1835年至1837年间英年早逝的普拉滕、格拉贝(Christian Dietrich Grabbe)和毕希纳(Georg Büchner)，以及死于精神错乱的雷瑙(Nikolaus Lenau)。

二 诗歌

复辟时期前期的诗歌，并没有太多突破"艺术时代"的诗歌传统。无论是被称为"悲世悯己经典诗人"的雷瑙(Nikolaus Lenau)，还是诗歌形式大师吕克特(Freidrich Rückert)，或是歌颂古典美的贵族诗人普拉滕(August Graf von Platten)，都没有给诗坛带来许多创新。

(一) 尼科劳斯·雷瑙

雷瑙(Nikolaus Lenau，1802—1850)被同代诗人称为"德国的拜伦"，他的一生和文学创作，都充满了忧郁、痛苦、悲世悯己的色彩。在他所写的近千封信中，他自己也常常详尽地描述自己的精神和肉体的痛苦，从青年时代的不幸经历，到精神病发作之前的中风。他经常提到自己内心的不安和躁动、突如其来的抑郁和悲世悯己，他抱怨自己陷入忧郁和痛苦之中，无法自拔。他在世时就是人们关注的对象：他的每一次爱情故事、带有冒险色彩的美国之行和最终饱受精神病的折磨，无不引起同僚们的关注。在他死后的一百多年间，仍然不断有传记作家对他的生活发生兴趣。

生活在过渡时期的雷瑙，却有着典型的晚期浪漫诗人的气质。他代表着纯粹的诗人和诗化的生活方式。他曾写道："我自己就是诗；我最自

我的自己就是诗。"他还说:"艺术发展,是我生活的最高目标,我的全部精神力量、我的全部情感快乐,都是为了达到这个目的。"他还常常想像自己如何为了"诗人的追求"而"呕心沥血",如何为了体验真正的痛苦而情愿被钉到十字架上,"只要能得到一首好诗"。

但是,雷瑙并不只是一个生活在象牙塔中的、被感情和情绪所控制的浪漫诗人,他同时还是在诗歌创作的形式和风格上进行各种试验的诗人,是一位关心时事和时代紧迫问题的激进政治诗人。雷瑙的生活、他的文学创作、他的独特个性以及他身上所具有的那个时代的特点,这些因素综合起来,才能刻画出诗人相对完整、立体的形象。

雷瑙原名为弗朗茨·尼科劳斯·尼姆普施·艾德勒·冯·施特累雷瑙(Franz Nikolaus Niembsch Edler von Strehlenau),1802年8月13日生于当时匈牙利的恰塔德(今罗马尼亚的雷瑙海姆)。雷瑙五岁时,当时年近三十岁的父亲即去世。母亲生活困苦,但一直拒绝把自己挚爱的儿子交给孩子的祖父母,虽然他们很有钱。直到1818年,雷瑙才自己决定依靠祖父母的资助继续深造。1819年,雷瑙来到维也纳开始学习哲学。在之后几年间,雷瑙交替受祖父母、母亲的影响,凭自己的好恶,不断变换学习地点和学习专业。他先后学过哲学、法律、农业和医学,但是,十二年的学习之后,他未能在任何一个专业毕业。在学生时代,他的性格上就显示出躁动不安,思维和行为具有跳跃性,情绪多变。

母亲和祖父先后于1829年和1830年去世后,雷瑙获得了一笔不算小的遗产,这使他能够过上梦寐以求的生活:独立的、无衣食之忧的诗人生活。早在20年代初,他就开始了诗歌创作,当时主要是模仿。但是,他的偶像不是歌德或浪漫诗人等当代大家,而是克洛卜施托克(Friedrich Gottlieb Klopstock)、赫尔蒂(Ludwig Christoph Heinrich Hölty)和林苑社(Hainbund)诗人。他当时的一些诗歌,如《感伤》(An die Melancholie)和《转瞬即逝》(Vergänglichkeit)等,虽然显示出雷瑙已经找到了创作的一些主题,但是,还没有形成自己的风格。一直到他开始讴歌匈牙利的景色,描写匈牙利的原野、草原、吉卜赛人,才逐渐有了自己的诗歌特点,自然开始在他的诗歌中扮演一个有生命的重要角色。在雷瑙的诗中,自然并不只是烘托人的情感的背景,而是与人的情感相融合,在自然和人之外,形成了"第三种有机的生命体"(Das dritte Orga-

nisch-lebendige)。

雷瑙厌恶维也纳梅特涅政府的保守和专制，以及由出版审查等一系列规定造成的不自由空气。1831年，雷瑙离开维也纳，前往斯图加特。令他意想不到的是，施瓦本很快成为他的第二故乡。施瓦布(Gustav Schwab)、克尔纳(Justinus Kerner)等施瓦本浪漫诗人马上就像老朋友一样友好地接纳和承认了他，给他提供了发表和出版的机会。他凭借自己的作品和人格魅力，很快就赢得了大家的尊敬和爱戴，尤其是在女性中间。雷瑙结识并爱上了施瓦布的外甥女。尽管雷瑙在情书中表达了对情人的炽热爱恋，但是，从一开始，他就表现出悲观放弃的念头。他说，他自己骨子里能体验到的幸福实在是太少了，所以无法再分给别人；他那无法摆脱的抑郁，使他不能适应婚姻生活。

雷瑙这个时期的诗歌，体现出平和、和谐、淡淡的忧伤，但是没有痛苦和呐喊，充满了音乐性。他献给情人的《芦苇之歌》(Die Schilflieder)就写于这个时期。其中的《爱的庆典》(Liebesfeier)是雷瑙一生中少有的、毫无忧伤痛苦、充满了欢快和希望的诗，接近艾兴多夫的诗歌风格。

1832年，雷瑙做出了一个在当时相当冒险的计划，他要去美国旅行。这其中混合着政治、经济和艺术的原因：一方面，对于雷瑙和许多人来说，美国是自由和民主的象征；另一方面，他希望通过在美国进行地产投机而暴富，从而实现经济上的彻底独立。最后，他强调，他需要美国之行来促进诗歌创作。他认为，自己的诗歌是以自然为生命的，而美国的自然比欧洲的更美、更有力。但是，美洲之行却让雷瑙大感失望。在雷瑙的眼中，美国的自然毫无生气，无法激起人的愉悦和想像，到处充满着敌意、威胁、毁灭和恐怖。

在失望之余，美国之行还让雷瑙对自然有了新的认识。这在他从美国回来后就开始创作的《浮士德》(Faust)中得以体现：即自然的异化。雷瑙的诗体剧《浮士德》完成于1836年，与歌德的《浮士德》有根本的区别：浮士德不仅是被无限、被上帝所拯救，而且也是被自然所拯救。梅菲斯特带领浮士德经历了对感官快乐的享受、厌恶，最终发展到谋杀。他用绝对的自由引诱浮士德，从而扼杀浮士德对这条道路产生的怀疑。浮士德跟随着魔鬼，经过泛神论，到达主观主义和虚无主义。但是，浮士德是个思想家和怀疑论者，无法忘记与过去的联系。他还有对认识的渴望和

在生命中停顿的愿望，他无奈地认识到，他所期望的自由其实意味着极端的孤独。梅菲斯特也讥讽地指出，对救赎的所有期待都是妄想。全剧以对存在的厌恶和痛恨结束。

1836年，雷瑙受丹麦神学家马敦森(Hans Lassen Martensen)和德国宗教哲学家巴德(Franz von Baader)的影响，加入了一个基督教神秘教派。雷瑙思想上从虚无主义向基督教的转变，直接体现在他写于1837年的史诗《萨沃纳罗拉》(Savonarola)中。这部史诗讲述的是中世纪后期，意大利宗教改革家萨沃纳罗拉，面对世俗化的文艺复兴主教对基督教的篡改，为基督教的纯正性进行辩护，最终被当做异端分子处死。它在艺术上缺乏出众之处，充其量只是押韵的辩护词。但是，由于雷瑙在历史的掩护下，不仅否定了自己以前的自然哲学和泛神论，而且还讽刺了当时的一些著名人物——黑格尔、海涅、施特劳斯，所以，这部作品带给他的首先是众多的敌人，尤其是青年德意志派的谴责。他们称雷瑙是门策尔(Wolfgang Menzel)的"会做诗的帮凶"。

青年德意志派的这一评价影响极大，它使人们意识到雷瑙不仅是抒情诗人，而且是政治诗人。直至今天，人们才认识到，1830年7月革命之后，在德国文学界就作家在艺术和现实之间的位置的争论中，人们过于仓促和片面地把雷瑙划到追求纯艺术的诗人之列。诚然，雷瑙曾多次表示要捍卫文学艺术的独立性，使之不受现实的干扰。但是，这并不意味着他完全拒绝政治文学。只要政治文学不背离艺术的根本原则，对他来说，它就不仅是合理的而且是非常必要的表达方式。在雷瑙的许多诗中，都直接或间接地涉及到对时事、对梅特涅时代的批评。在1848年大革命前的近二十年间，在为自由、民主、宗教和性自由而进行的战斗中，以及在奥地利反对梅特涅政权的斗争中，雷瑙都是重要的政治诗人。他的史诗《阿比尔派教徒》(Die Albigenser)充分表明，时代诗可以具有非常高的艺术性，诗歌也可以具有政治性。《阿比尔派教徒》，通过13世纪法国南部一个宗教改革派阿尔比派教徒，表现了雷瑙的信念：自由的阳光不会长久被紫色或黑色法衣所遮盖。这是为数不多的、能把政治激情和诗歌技巧、诗歌的精湛技艺和政治观点融合在一起的政治诗。

但是，不管雷瑙的政治诗曾是多么重要和出色，他的声誉首先来自他的抒情诗。他的第一本诗集《诗集》(Gedichte)于1832年出版，此后，几

乎每年都要再版或出版新诗集。从1832年到1844年,他的《诗集》再版了七次,《新诗集》(Neue Gedichte)再版了五次。这些诗集的核心,始终是自然诗。雷瑙非常明白自然诗在自己作品中的意义:"我的新意,我在德国文学中的划时代作用,我的没有任何模仿者能企及之处,是我的自然诗,是我以诗歌的形式对自然及其与人类的关系……的探索和反映,是我对自然的描绘。"他还写道,以往的诗人写自然诗,或者是将自然现象堆砌起来,或者是寻找人类生活与自然之间的相同之处。而今天的自然诗,必须使人类生活与自然之间发生内部冲突,从这种冲突中得出"第三种有机的生命体",今天的自然诗象征着包含了自然与人类生活的更高的精神统一。

雷瑙的表白说明了他试图超越浪漫文学后期自然诗的愿望。但是,在20年代的诗歌中,只有个别作品能零星地体现他的主张,如他这个时期最成功的诗《天空的悲哀》(Himmelstrauer)。他创作于1831年底的《芦苇之歌》标志着雷瑙自然诗创作中的一个新阶段。此时的自然,虽然还是对人类生活的比喻,但人类生活越来越多地成为对自然的比喻。自然有了生命力,充满并浸透了人类生活。诗中的我,在柔美的景色中讲述自己的爱情,与自然融为一体。在不断变化的自然现象中:在日落中,在突如而至的雨中,在狂风暴雨中,交织着爱的苦恼。《芦苇之歌》与雷瑙这个时期的大多数诗歌一样,都采用简单的语言和形式:诗的每一段都是四行,抑扬交替,韵脚简单,用词朴实。元音的使用、重复等手法,使这些诗具有了歌的特点:

平静的湖面上,
皎洁的月光
把白色玫瑰
编入芦苇绿色的花冠。
山坡上鹿群漫步,
仰望夜空,
又有振翅之声
发自芦苇密丛。
我低垂泪眼,

甜蜜的思念
穿过我灵魂深处，
如同夜晚的祈祷。

——《芦苇之歌，第五首》

雷瑙对自然的认识在不断变化，但他对自然诗的本质的看法始终不变。他认为，诗人所看到、所描写的自然现象，都是象征，它们决不能是目的，而是为了表达一种"诗学观点"的手段。从美国回来之后，他的"诗学观点"就是人在世界上的孤独和无助，表达手段就是自然的敌意和残酷。典型的例子是写于1837年的《孤独》(Einsamkeit)，诗人在诗中问道：

你可曾独行荒野，
爱不相偕，心中无神。

孤独和无助使人感到压抑，迫使他在自然中寻找可以相依的因素，但是，当他想拥抱石头时，当他胆怯地向着风伸出双臂时，自然却拒绝了他。自然的敌意使人陷入更深的孤独和无助：

风不识，你抓不住，
石已死，你将寻慰藉之音，
于冷酷粗砺的徒然中。

诗中的自然是如此陌生和敌意，与雷瑙其他诗歌中表现的人与自然的融合和统一截然相反。

但是，《孤独》中表达的自然的敌意和拒绝，以及由此产生的悲观情绪，并非雷瑙的最终观点。完成于1843年秋天的《森林之歌》(Waldlieder)，又毫不掩饰地发出了相反的声音：

自然，请拥我入怀！
请原谅，往日我曾避开你。

人与自然的和解，甚至发展到自然“新娘”与人的思想结为秦晋之好。诗人想进入自然，成为自然的一部分。

《森林之歌》无疑是雷瑙最优秀的诗歌。但是，如果就此认为他与自然的关系最终和解了，那就错了。《森林之歌》的基调虽然与《孤独》所表达的悲观和绝望截然相反，但它并没有最终战胜后者。雷瑙的思想发展也无法呈现出清晰的脉络，而是在以上述两首诗为代表的两个极端之间不断摇摆和寻找。重要的是，这两极同时存在于雷瑙身上。他的诗歌也充分表现了这两个极端和位于这两极之间的各种细腻情绪。所以，19世纪末20世纪初维也纳现代派诗人霍夫曼斯塔尔（Hugo von Hofmannsthal）、施尼茨勒（Arthur Schnitzler），尤其是特拉克尔（Georg Trakl），把雷瑙视做自己的榜样，是不无道理的。

雷瑙许多诗歌中表达出悲观、痛苦、忧郁、孤独的基调，这与他自己生活中的痛苦是分不开的。童年的艰苦生活、求学经历的不顺利、爱情上的不幸、创作中的坎坷，更加加剧了他的抑郁症。但是，他的精神失常还是令人意想不到。从他1843年至1844年创作的一些明快的诗歌中——如《森林之歌》——人们丝毫看不出潜在的精神病征兆。1844年夏天，雷瑙还计划，与新结识的姑娘马丽·贝伦茨结婚后，开始一种精神宁静、有经济保证的新生活。但是，同年9月底，他就中风了，并造成了部分脑瘫。紧接着，就出现了精神错乱的最初症状。10月22日，雷瑙被送入斯图加特附近威能塔尔精神病院。几年后，病情仍未见好转，于是转入维也纳附近的上德布灵精神病院，于1850年8月22日去世。

雷瑙作品中表现出众多的倾向，使我们无法把他明确归入当时的某一个文学流派。他的诗歌中的感伤情绪和音乐性，把他和晚期浪漫诗人联系在一起。他的政治诗又在三月前的政治文学中占有重要地位。另外，他又无法摆脱与施瓦本朋友们的比德迈耶风格的联系。

雷瑙的作品流露出传统的压力和对新表达方式的寻找之间的对立，结果就是模仿和反古典主义（Marierismus），所以，雷瑙写出了许多艺术性不高的作品。而他在对立中找到平衡时，就创作出能与勃伦塔诺（Clemens Brentano）、默里克、德罗斯特-许尔斯霍夫（Annette von Droste-Hülshoff）等当时一流诗人的好作品相媲美的诗歌，并且，许多形

式和风格上的试验，为以后的文学发展指明了道路。雷瑙作品中质量的巨大差别，其根本原因是身处过渡时期的诗人的没有把握：古典文学的旧准则不再处处适用，每个人都以自己的方式寻找文学的新道路。雷瑙不安定和分裂的性格也是一种体现，是宗教、哲学标准和文学价值解体的一种表现。于是，矛盾分裂对雷瑙的影响，就超出了他的生活命运，而极大地影响了他的文学创作。同样，普拉滕、默里克、伊默尔曼等在歌德和浪漫文学作家之后还想成为诗人的整整一代人，都不得不终生忍受矛盾分裂的折磨。

（二）普拉滕

作为今天的读者，我们对普拉滕（August Graf von Platen，1796—1835）的认识中，充满了许多未经证实的猜测和成见。对于普拉滕的作品，我们未见得了解多少，而他的同性恋倾向、他的反动思想，则是人们津津乐道的话题。人们对普拉滕的偏见，或许跟他与海涅和伊默尔曼之间的文学论战有关，但仅这一点，也无法解释，为何德国文学史研究很长时间以来一直对普拉滕不屑一顾，而许多文学批评家却对他大加赞赏。

无论是作为人还是作为作家，普拉滕一生都是边缘人物：在逐渐形成的资产阶级社会中，他是没落的贵族；在一个保守复辟的年代中，他是同性恋者；在逐渐市场化了的文学产业中，他是固守着古典艺术概念和精英天才观念的诗人。

与普拉滕同时代的作家们，身上都或多或少地表现出矛盾性，而这其中，普拉滕是最为突出的一个矛盾体。一方面，他直到生命的最后一息，都在不断抱怨自己没有独创性，只能模仿前人。他在生命的最后一年曾写下如下的诗句：迟到者的心灵充满了不安，/他怀疑自己。而另一方面，他又常常表现出无比的自负，甚至是狂妄自大。例如，他在那首著名的十四行诗《墓志铭》（Grabschrift）中写道：

> 我写出的喜剧和童话，造诣
> 驾凌各豪之上：
> 我的颂歌位列次席，
> 生命的痛苦与希望，
> 我以十四行体来歌唱

我的墓,我献以这首诗。

纵览普拉滕的作品,我们会发现,他的作品恰恰能表现出他性格中最根本的两个方面:他对自己和自己的使命的怀疑,以及极度的自我欣赏。也许,正是这一矛盾,能让我们更好地理解他的作品,而且能解释他身后声誉的矛盾所在。

奥古斯特·冯·普拉滕,于1796年10月24日生于安斯巴赫。他的父亲曾是汉诺威公国的军官,后家道败落。所以,等待普拉滕的只能是军旅生涯。但他毫无军事天赋和兴趣,传说他在一次操练部队时,发出向左转的命令,自己却向右转。而且,他曾因违反军纪,多次被关禁闭。普拉滕之所以留在军队中,是因为他贪恋作为军官所享有的充裕的业余时间。

爱情的迷茫最早出现在普拉滕少年时,并伴随他一生。从他自己的笔记中可以清楚地看出,在他所有爱情关系中,他的根本动力是想像。他曾在日记中就自己与惟一的女性朋友波瑟松侯爵夫人的关系写道:“假如我不认识她,也许我至今还爱着她。”后来,他对许多不熟悉甚至毫不认识的年轻男子表现出强烈的爱慕之情,也显示出这一特点。相反,一旦他与爱慕的对象开始进一步接触,他的爱情想像就立刻崩溃了。这里,我们不想用心理分析来研究普拉滕。我们认为更重要的是,由于普拉滕在想像和现实之间更看重想像,从而对现代派文学产生了重要影响。早在1815年,他曾写道:“我的一生,是梦幻和理想的一生。我所生活于其中的现实,对我的心灵毫无影响。”因此,普拉滕堪称现代派文学的鼻祖。

1818年至1826年,普拉滕先后在维尔茨堡和艾尔朗根学习法律。在此期间,他一如既往地大量阅读文学作品。在阅读和语言方面,普拉滕绝对是个罕见的天才。他博览群书,通读了几乎全部西方的文学。他用原文阅读希腊、西班牙、法国、意大利、荷兰、丹麦、葡萄牙和英国的文学作品,而且能用其中某些语言做诗,为了练习外语,他还交替用英语、法语、西班牙语和葡萄牙语记日记。

普拉滕的阅读兴趣和对象一直是古代文学,从古希腊罗马的文学,

到各民族的古典文学。因此，我们也可以理解，为什么普拉滕常常会说，每当仰望那些令自己精神振奋的先驱榜样时，都会因为永远无法达到他们的高度而感到丧气和绝望。对于近代文学和当代文学，他知之甚少，而且不屑一顾。例如，他从未读过克莱斯特(Heinrich von Kleist)、艾兴多夫、勃伦塔诺、巴尔扎克的作品，对雨果评论甚少，对诺瓦利斯的诗，他宣称根本听不懂。普拉滕一生中从未真正参与过某个文学流派，而且到晚年，更加不理会德国文坛的现状。但是，这并不妨碍他对当代文学持全面否定和批判态度。

在艾尔朗根学习期间，普拉滕曾去维也纳、布拉格、萨尔茨堡、格廷根和耶拿旅行。在耶拿，作为狂热的歌德崇拜者，普拉滕与歌德会面，但大感失望，之后紧接着去了意大利。意大利之行是普拉滕生活中的转折点，因为，对意大利的了解，对他以后的创作产生了决定性的影响。意大利使普拉滕心驰神往，因此1826年再次前往意大利，并于1835年死于西西里岛，其中只有两次离开意大利。在意大利，除了罗马和威尼斯，普拉滕不在任何一地久留，他游遍了意大利的山山水水，常常每天步行六十多公里。但是，他旅行中总是时时害怕自己患病。他第二次，也是最后一次去西西里岛，也是出于这一原因。当时，意大利爆发了霍乱。为了躲避霍乱，普拉滕去了西西里岛。1835年10月，他患上了胃痉挛，他认为这是霍乱的症状，就自己用从那不勒斯带来的药物治疗。错误的治疗，更主要的是他那可笑的对疾病的恐惧，导致他在短短几个星期后病情加重，于1835年12月5日去世。

写普拉滕，就不能回避那场与伊默尔曼和海涅的文学论战。当时，整个德国文学界，包括垂暮之年的歌德，都卷入了这场论战。然而，令人震惊的是，直接论战的三个人，谁都并不真正熟悉对方的作品。事情的起因是，1828年，海涅在《游记》(Die Reisebilder)第二卷中，引用了好友伊默尔曼的讽刺短诗。伊默尔曼在诗中表达了他对当时成为文学时尚的所谓“东方诗体”的顾虑。普拉滕则认为这是针对他的阿拉伯-波斯诗体而言的，以他那自信而逞强好斗的脾气，他做出了激烈的反应，决定进行报复，于是就爆发了这场以最刻毒的语言来进行的斗争。从普拉滕的信中可以看出，他根本就没有读过伊默尔曼的作品。尽管如此，他仍然选定了伊默尔曼的《梯洛尔悲剧》(Das Trauerspiel in Tirol)为攻击目

标，写出了《浪漫主义的俄狄浦斯王》(Der romantische Ödipus, 1829)，对海涅和伊默尔曼进行了攻击。普拉滕在这部剧中流露出对伊默尔曼的极度轻蔑和讽刺，而对海涅，无论是在剧中还是在信中，都是拿海涅的犹太人出身做笑柄。例如，他让剧中的人物尼默尔曼(暗指伊默尔曼)说出，自己虽是海涅的好友，却不想成为他的爱人，因为海涅的吻有股大蒜的臭味。普拉滕知道，他对海涅的犹太人出身进行攻击，在论战中并没有什么分量，但他认为，海涅作为犹太人，并不是"一种道德上的污点，但这却是一种滑稽的调料"。普拉滕对海涅的犹太人出身的取笑，已经超出了文学论争的范围，涉及到了人身攻击，因而引起了包括他的朋友在内的许多人的反感。所以，后来，伊默尔曼在《在音韵学的迷宫中到处乱窜的骑士》(Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier)中，以及海涅在《游记》中都对普拉滕做出了致命的攻击，这也是普拉滕咎由自取。其实，这场论战的中心是很清楚了。普拉滕把自己回应伊默尔曼和海涅的那部剧命名为《浪漫主义的俄狄浦斯王》，不是没有考虑的。三个人都指称对方是浪漫主义者，是因为他们都认为，对方是属于那个已经过时了的浪漫主义时代的。其实，他们都处在一个过渡时期。而从今天来看，他们这种共同的处境和共同的意识，正是他们之间相似的地方。而且普拉滕和伊默尔曼之所以成为势不两立的敌人，恰恰是这两位诗人的相似之处。他们不仅在作品的题材上有非常接近的地方，而且在艺术观上也有相近的见解。沃尔夫冈·门策尔曾说过：令人费解的是，普拉滕竟然与伊默尔曼陷入了一场如此激烈的文学论战，因为在所有德语作家中，伊默尔曼是与他最相像的。乔治·勃朗兑斯(Georg Brandes)也说："伊默尔曼和普拉滕之间的这种仇视局面，归根到底是因为他们之间本质上的相近……他们每人都以自己的方式表明，他们正在从浪漫主义向现代主义过渡。"

普拉滕在戏剧、叙事文学和诗歌等各种文学形式上都进行了创作尝试。但是，我们更多地把他当做诗人。奇怪的是，一直对自己的创作持怀疑态度的普拉滕，却非常看重自己的戏剧创作。也许，今天的我们，以历史的眼光，还能理解他某些剧作中的幽默，例如《倒霉的叉子》(Verhängnisvolle Gabel, 1826)和《浪漫主义的俄狄浦斯王》。但是，普拉滕的其他剧作，则明显地暴露出他作品中特有的弱点：缺少创造力，明

显地模仿某个或某些样板。比如，如果没有被普拉滕深深崇拜的蒂克(Johann Ludwig Tieck)的童话，普拉滕就不可能创作出《水晶拖鞋》(Der gläserne Pantoffel, 1824)，而蒂克童话中的轻松、诙谐、幽默，则是普拉滕根本达不到的。相反，他力图模仿的嘲讽、诙谐的特征，在他的笔下变得沉重而拖沓。从他的许多剧中可以看出，他的剧作缺少真正的矛盾冲突，所以情节无法引人入胜。普拉滕似乎也意识到自己所处的两难境地，他在1817年写道：一方面，因为无法达到自己崇拜的偶像的高度而感到绝望和丧气；另一方面，又努力想摆脱对偶像的不自觉的、有时甚至是无法避免的模仿，以便能体现出自己的特点。普拉滕已经认识到，并且承认自己在戏剧创作中的屡屡失败，对此他深感失望。他的遗稿中包括五十部剧作计划，但无一完成，有的是草稿，有的是断片，有的甚至只是一个标题。

普拉滕的叙事文学创作也同样是由残缺不全的断片和草稿组成的。他最终完成了的、最完整的长篇史诗是《阿拔斯王朝的统治者们》(Die Abbassiden)。作品也体现了普拉滕缺乏创造力的弱点，但是，普拉滕能够将取自《一千零一夜》的各种题材巧妙地交织起来，从而弥补和掩盖自己的缺陷。长诗中故事的场景不断变化，不断有新的事件和矛盾冲突发生，而且诗中洋溢着东方似的轻松、快乐的气氛。但是，在这轻快的表面下，突然会涌现出普拉滕的主题，这个主题贯穿了他全部的创作，特别是诗歌创作，这就是对美的思考和探索：他认为，美是超过一切声誉、财富和尊严、惟一能给人的心灵带来真理和快乐的东西。

为普拉滕赢得文学声誉的，是他的诗歌。普拉滕的诗歌以格律严谨、形式高雅和语言优美著称。然而，正是由于格式上的严谨，当时的评论者都认为他的诗歌过于冷漠和雕琢。综观普拉滕的抒情诗创作，我们发现，它没有呈现出一条逐渐成熟和日趋完美的发展脉络。事实上，普拉滕早在青年时代，就已经娴熟地掌握了诗歌创作形式上的要素，而且有意识地用诗歌形式的变化，使自己在一定程度上摆脱对前人的模仿。在艾尔朗根学习期间，波斯诗体的运用引起了他诗歌创作中的变化。1821年，他出版了第一批《加色尔诗》(Ghaselen)。1823年又发表了《新加色尔诗》(Neue Ghaselen)。这是一种东方诗体，偶数句的诗行重复第一句诗的韵。用这种方式，普拉滕把自己浪漫和青春的哀伤的主题，与加

色尔诗体中轻松欢快的句式结合在一起。诗集出版后，好评如潮。歌德也盛赞这是一本“令人赏心悦目、意义深刻、完全符合东方情调的诗集”。

然而，对于普拉滕发表于1825年的《威尼斯十四行诗》(Sonette aus Venedig)，歌德却不屑一顾，并批评普拉滕对描写的对象缺乏足够的感情。普拉滕在意大利旅行期间，途径威尼斯，以意大利的十四行诗为样板，写出了包含十四首十四行诗的组诗《威尼斯十四行诗》。诗中描写了水城特有的魅力，对它的宫殿、桥梁、艺术宝藏表现出由衷的赞赏，惊为非人间的、海上郁金香般的艺术和美的王国。同时，他还对这个充满文艺复兴、共和精神和市民自豪感的城市的没落和造作发出了悲叹。在威尼斯神话中，普拉滕为后来的霍夫曼斯塔尔、豪普特曼，特别是托马斯·曼，创造了一个象征。

普拉滕还借鉴古希腊和罗曼语诗体的段阙形式，创作了《诗集》(Gedichte，1828)。随着他创作技巧的炉火纯青，他的诗歌变得更加晦涩难懂。海涅对普拉滕的这本诗集明确表示反感，他说，普拉滕尽管是位“真正的诗人”，但是，“整本诗集中充斥着叹息，这使我感到极不舒服”。

普拉滕诗歌的主题始终是纯艺术，是美。他认为，美的理想应该是现实世界的完美对立面，而正是有了美的艺术，现实才具有意义。我们以一首诗为例来说明普拉滕对美的理解。他的叙事诗《路加·西尼奥雷里》(Luca Signorelli)取材于一个著名的传说。画家路加·西尼奥雷里的儿子卷入一场因爱情而起的斗殴，被情敌杀死。画家于是开始画死去的儿子的肖像。普拉滕先让画家彻底绝望，让他觉得生命失去了意义，因为作为继承人的儿子已经死去。普拉滕让西尼奥雷里喊出：

> 佑我的不是声誉和人间的恩宠，
> 也不是精神的火焰：
> 此刻，我呼唤你，艺术，我情之所钟，
> 我呼唤你，你对我珍贵更胜从前。

在此之前，西尼奥雷里所画的一切，显然都不是真正意义上的艺术，它们都是装饰品，但不是美的体现。现在，西尼奥雷里在画自己心爱

的儿子的美丽身体。

这里，已经找不到绝望的影子。孩子的美就是艺术，并且在这一刻才成为真正意义上的艺术美。孩子的美和抽象的美都摆脱了历史的局限，成为永恒的美。普拉滕在这首叙事诗中，以比喻的手法，表明了自己对艺术以及艺术与生活的关系的理解。

由此可以看出，普拉滕不仅是慕尼黑学派形式主义诗歌的鼻祖，而且我们可以清楚地看到，普拉滕诗歌中表达的悲世悯己、唯美主义、自恋，以及他的语言、形式艺术，使他与当时流行的、以歌德和浪漫文学打破形式界限的原则为样板的描写个人经历的抒情诗创作大不相同。普拉滕开创了诗歌创作中一条新的发展道路，对后来的世纪末诗人们、格奥尔格(Stefan George)、霍夫曼斯塔尔和托马斯·曼都产生了巨大影响。

普拉滕的这种唯美的、孤立的艺术观，会使人们误以为，普拉滕忘记了自己作为一名时代的作家的责任，他那象牙塔中的艺术与现实之间没有任何关系。但是，普拉滕的政治诗证明——如他自己所说——他是时代的法官。拉萨尔(Ferdinand Lassalle)评价普拉滕说，他是“整个德国文学界思想最深邃的作家……他的胸膛中燃烧着为人民的自由而奋斗的渴望……他是现代的提尔泰奥斯(Tyrtaios)，以前无古人后无来者的强大力量，在这场文化斗争中成为作家的领头人，而作家们在民众的现实政治利益中，看到了他们自己的抒情诗的原则”。梅林(Franz Mehring)在纪念普拉滕百年诞辰时，称普拉滕为“德国文学中第一位政治诗人”，“没有普拉滕，就不会有赫尔韦格(Georg Herwegh)和弗赖利格拉特(Ferdinand Freiligrath)”。而且，普拉滕的政治诗所表达的激进态度，是包括海涅在内的同时代诗人所远远无法企及的。

普拉滕的政治诗大多写于1831年，但由于出版审查，直到1839年才在法国出版了十六首诗和《一个柏林人与一个德国人的通信》(Breifwechsel zwischen einem Berliner und einem Deutschen)，而1849年才首次在德国出版，旋即在1848年革命失败后的德国引起巨大反响。

1830年六月革命之后，波兰爆发了反抗沙皇俄国的统治、争取民族独立的人民起义，起义最终被沙皇镇压。波兰人民起义，在西欧知识分子中引起了巨大反响和同情。普拉滕以此为题创作了《波兰之歌》(Polenlieder)。《波兰之歌》无疑在政治诗的历史上占有重要位置，因为

它以简单易懂的诗句,清楚地表达了诗人的思想,而且极具鼓动性。普拉滕的诗是控诉,是政治宣言,它歌颂了人民的斗争,宣告自由必将胜利,同时批评了德国人的漠然,并在其中的《柏林民族之歌》中讽刺柏林当局是沙皇的帮凶。

在《一个柏林人与一个德国人的通信》中,普拉滕也表达了类似的激进观点。作品中的"柏林人"代表着反动的普鲁士思想,而"德国人"则是普拉滕说明自己观点的传声筒。读过《波兰之歌》和《一个柏林人与一个德国人的通信》的人,都不会认为,普拉滕是个不关心时事、只坚持为艺术而艺术的唯美主义诗人。

艾兴多夫曾不无道理地把普拉滕称做"克莱斯特的漫画版"。他说,普拉滕是不幸的,因为他不得不如此,因为他愿意如此。克莱斯特像垂死的罗马人一样试图掩盖自己的痛苦,而普拉滕则把自己的痛苦作为艺术到处展示。他们两人——尽管克莱斯特不是自觉自愿的——开了现代表现分裂痛苦和仇恨诗歌的先河。这里,艾兴多夫的评价尽管充满了贬义,但他准确地阐明了这两位处于过渡时期诗人的特点。而且,艾兴多夫也一针见血地指出,普拉滕在享受自己的痛苦。普拉滕在临死前几个星期写下的最后一首诗也证明了这一点:

> 受尽痛苦你仍本色不易,
> 尽管众人弃你而去,
> 空气与阳光仍属于你。
> 独伴痛苦的人
> 将学会享受痛苦。

普拉滕在诗中流露的痛苦,不是无病呻吟的自怜自哀,那是他生活在那个时代注定要承受的痛苦。普拉滕是德国诗人中最典型的"感伤"诗人。他对美的追求和渴望永远无法平息。而美作为一种非尘世力量的出现,使普拉滕眼中的现实显得不和谐、支离破碎。普拉滕拒绝比德迈耶式的田园牧歌、和谐宁静,他无处可逃。他那里只有艺术,而艺术就能承受所有的矛盾,在艺术中,哀怨都是美的。

三　戏剧

与诗歌在内容和形式上受到传统的束缚不同，此时的戏剧却面对新的现实，无论在主题还是结构上，都取得了突破性的进展。戏剧最能揭示作者的生存痛苦和孤独。克里斯提安·迪特里希·格拉贝(Christian Dietrich Grabbe，1801—1836)作为一个戏剧天才，追求最高的艺术境界，但他毫无自我控制地在抑郁和狂妄之间摇摆不定，所以，他的一生动荡、痛苦、失败。

后世文学史的评判，并不总能正确反映某个时代当时观众和读者的喜好。例如，歌德和让·保尔的小说，并非当时读者的首选读物，畅销的是克里斯提安·奥古斯特·乌尔皮乌斯 (Christian August Vulpius，1762—1827)的恐怖小说和海因里希·克劳伦(Heinrich Clauren，1771—1854)的感伤小说。统治当时德国戏剧舞台的，是科策布(1761—1819)和奥古斯特·威廉·伊弗兰特(August Wilhelm Iffland，1759—1814)的小市民风格家庭剧和娱乐剧，而不是席勒和克莱斯特的不朽剧作。所以，格拉贝有生之年，只看到自己的悲剧《唐璜和浮士德》(Don Juan und Faust)这一部剧的首演，根本不是什么稀奇的事。他的大部分剧作，在世纪末才被搬上舞台，而他的最后一部剧作《赫尔曼战役》(Hermanns-schlacht)，则在他去世后一百年才首次上演。格拉贝和毕希纳，同是现实主义戏剧最重要的始作俑者。他同时代的人，是通过书的形式了解他的戏剧的。他的作品，在青年人中间引起巨大反响。海涅是格拉贝最早的支持者之一。而戏剧舞台对格拉贝的拒绝态度，也是有其道理的，主要原因是剧本本身的结构问题。伊默尔曼曾让格拉贝在自己的剧院里做了一段时间戏剧顾问。他曾多次徒劳地请求格拉贝，把他的剧作修改成符合舞台要求的形式，因为格拉贝剧作中宏大的群众场面、不断的场景变化和血腥场面，超出了舞台的可能性。格拉贝偏爱历史题材，剧中着力塑造伟大而孤独的英雄和无名的民众，推动剧情发展的动力是历史本身。

格拉贝1801年12月11日生于德特莫尔德。父亲望子成龙，他不仅自己省吃俭用地供儿子上学，而且还找到了一些有影响的资助人。但是，格拉贝与父母之间，始终没有精神交流。1820年，当格拉贝带着父亲省下的钱和市里给他的一大笔奖学金前往莱比锡学习法律时，他心里最

强烈的愿望就是永远摆脱家庭的束缚,永不再回"压抑的小城德特莫尔德"。此时,他的行囊里已经带着他的处女作悲剧《台奥多尔·冯·格特兰德公爵》(Herzog Theodor von Gothland)的草稿。

正如伊默尔曼所说,《台奥多尔·冯·格特兰德公爵》表现的是人性的悲剧。在台奥多尔公爵这个人物身上,人们看到,一个人如何由于自己悲剧性的错误,还自以为替天行道,最终导致自己的毁灭和整个家族的灭亡。全剧有两条紧密交织在一起的线索:一条是由台奥多尔冲动的性格和盲目偏激的正义感引起的格特兰德三个公爵之间的兄弟之争,另一条是瑞典人和芬兰人之间的斗争。芬兰人的首领是黑人贝尔多阿,他带领着芬兰军队进入了瑞典,心中充满着对欧洲人,特别是对台奥多尔的仇恨,因为,当他还是奴隶时,台奥多尔曾让人鞭打过他。他巧妙地让台奥多尔怀疑, 自己猝死的兄弟曼弗雷特是被另一个兄弟弗里德里希谋杀的。于是,台奥多尔为了给兄弟复仇,杀死了另一个兄弟,然后逃跑,被国王奥拉夫剥夺了所有的名誉和权利。台奥多尔最终意识到,这一切都是贝尔多阿的阴谋,兄弟曼弗雷特是自然死亡,自己冤枉了兄弟弗里德里希,他在一大段独白中绝望地谴责自己,控诉上天、偶然性和使他走到这一步的各种力量。他认为,是不幸的命运造成了这一切,于是,他不无嘲弄地说:"以上帝的名誉,我愿意相信,这不是上帝,而是无上的邪恶在指挥着世界的运行,并摧毁了它……是的,上帝是邪恶的,而绝望就是对上帝真正的祭祀!"于是,台奥多尔佯装投靠贝尔多阿率领的芬兰人一方,并很快剥夺了后者的权力,在与瑞典人的一场战役中取胜,最终得到了瑞典和芬兰的王冠。在此期间,贝尔多阿唆使台奥多尔的儿子古斯塔夫与妓女们鬼混,并反对自己的父亲。于是,台奥多尔的躁动和残暴愈演愈烈,引起手下士兵们的强烈不满。这时,台奥多尔的父亲老公爵和奥拉夫国王又开始对台奥多尔的新一轮征战。但是,台奥多尔已经被自己的将领们囚禁。尽管他挣脱了束缚, 杀死了贝尔多阿,最终毙命在自己的侍卫手中。而他的儿子也已经被贝尔多阿杀死。剧终,孑然一身的老公爵面对尸体,哀叹自己家族的衰落。

格拉贝的这部剧作并非历史剧。历史事件只是提供了一个框架,供作家来表现理想的世界和可怕的现实之间的冲突。台奥多尔作为梦想上帝的人,与异教徒贝尔多阿之间的斗争,象征着善与恶、上帝与魔鬼

之间的斗争。剧中充满了残酷的事件、血腥的描写、感情的急剧转变和爆发以及雷鸣闪电等。剧本完成后，格拉贝把剧本寄给蒂克指正，蒂克看后大加赞赏，认为它与众不同，同时肯定格拉贝的天分。但同时，蒂克也对该剧的怪诞、强硬和残酷提出了尖锐的批评。总之，格拉贝的戏剧处女作使他一举成名，他很快与柏林一些志同道合的文学青年走到了一起，他们厌恶复辟时期平庸模仿的文学，经常发表尖锐的讽刺批评的作品。于是，格拉贝写出了讽刺当时德国文学界的平庸现象的喜剧《玩笑、讽刺、嘲弄和更深刻的意义》(Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung, 1822)。

格拉贝梦想当演员，却四处碰壁。他还曾应蒂克之邀在德累斯顿住了三个月，后来，连蒂克都对他失去了兴趣。身无分文、走投无路的格拉贝于1823年8月的一天夜里回到了他曾诅咒过无数遍的故乡，从睡梦中唤醒了父母。他们被格拉贝榨干了最后一分钱，对他一次又一次地失望，因为他的缘故忍受着人们的讥讽。但是，他们还是含着喜悦的泪水迎接了格拉贝。格拉贝在德特莫尔德当了律师，后来任军事法庭检察官。在此期间，格拉贝几乎停止了文学创作。他在给友人的一封信中关于自己的生存状况写道："我过得不错，收入也不错，但我不快乐，而且以后也不再会快乐了。"

1827年，已成为法兰克福出版商的格拉贝大学同学凯特穆拜尔表示，想编辑格拉贝的剧作。这重新唤起了格拉贝的创作热情。他很快完成了从1823年就开始写的剧本《唐璜和浮士德》(1828)。这也成为格拉贝在世时上演的惟一的一部自己的戏剧。

在《唐璜和浮士德》中，格拉贝刻画了两个截然不同的人物。这两个名字代表着两个悲剧，一个是人性中过于感性的因素的灭亡，另一个是人性中过于理性的因素的灭亡。格拉贝用一个女性把这两个人物联系起来，而对于唐璜来说，这个女性只不过是又一个吸引他的新冒险；对于浮士德，这个女性则意味着永远无法企及的幸福的象征。唐璜在罗马城向少女多娜安娜表达了爱慕之情。多娜安娜虽然也爱唐璜，但她恪守对未婚夫的忠诚，与未婚夫举行了婚礼。在婚礼后的舞会上，唐璜遇见了浮士德，浮士德也正决心要赢得多娜安娜的爱情。唐璜在与多娜安娜的丈夫的决斗中杀死了他，然后想抢走多娜安娜。这时他才发现，多娜

安娜早已被浮士德拐骗到山上的一座魔宫里。多娜安娜虽然被浮士德所控制，但她还是拒绝了浮士德的爱情。唐璜历尽千辛万苦上山寻找多娜安娜，被浮士德用一场风暴驱赶回罗马。但是，当浮士德发现，多娜安娜爱的是唐璜时，恼怒的他希望多娜安娜死去，他的愿望立刻变成了现实。浮士德找到情敌，告诉他多娜安娜已死。出乎浮士德意料的是，唐璜并不悲痛，仍然过着花天酒地的生活，沉溺与其他众多的女色中。当他被“火雨”毁灭时，还喊着“国王和荣誉，祖国和爱情”。浮士德则早已落人魔鬼的手中。剧中的唐璜仍然代表着享乐，来自南方的唐璜在享乐中找到了生活的意义。而来自北方的浮士德是个思想者，不断寻找终极真理，去找总也找不到，最终与魔鬼结盟。但是，他们最根本的共同点是，他们都为了“不寻常的”与中庸抗争，为了个人生活和思想的广阔空间与大众的限制抗争。只不过，他们的道路和方式截然不同，以至于他们看不到彼此之间共同的特点。唐璜称浮士德是传播忧伤的人，为了地狱而唉声叹气，因为他看不到天空。浮士德认为唐璜是盲目的梦想者，是个在火山爆发时还能躺在花丛中享乐的人，根本不考虑所有一切都是转瞬即逝的。唐璜蔑视永恒，他只为眼前而活，浮士德则对眼前不屑一顾，因为他追求永恒。唐璜问浮士德：“你是人，要超人间的做何用？”浮士德的回答是：“如果不追求超人间的，你为何还要做人？”在这两个欧洲文学中最著名的人物身上，也反映了格拉贝自己的分裂。

《唐璜和浮士德》之后，格拉贝迎来了文学创作的高产期。他先后创作了童话剧《灰姑娘》(Aschenbrödel，1829和1835)、历史剧《弗里德里希·巴巴罗萨皇帝》(Kaiser Friedrich Barbarossa，1829)、《亨利六世皇帝》(Kaiser Heinrich der Sechste，1830)、《拿破仑或百日》(Napoleon oder die hundert Tage，1831)等。他还在德特莫尔德的宫廷剧院担任剧评家，但他尖刻的批评得罪了许多演员，导致他们在舞台上公开嘲讽他。格拉贝要求决斗，被判处软禁，成为德特莫尔德一大丑闻。

格拉贝既不是唐璜也不是浮士德，他渴望一个家，一个能给他精神慰藉和身体照料的家。他向露易斯求婚，遭到拒绝。1830年春天，他与年仅十九岁的亨里埃特陷入热恋并订婚。但是，亨里埃特于1831年底解除婚约，并很快与别人成婚。格拉贝又转向露易斯，两人于1833年结婚。但是，两人巨大的性格差异注定了这场婚姻最终将会破裂。一年后，两人

为分割财产打上法庭。这不仅宣告了婚姻的终结，而且也是格拉贝检察官生涯的结束。1834年10月，格拉贝逃跑般地离开家乡，前往法兰克福。但是，凯特穆拜尔也不愿再帮助固执己见的格拉贝。走投无路的格拉贝给伊默尔曼写了求助信。时任杜塞尔多夫地方法院法律顾问和剧院经理的伊默尔曼，接纳了这个丧失了生活勇气的天才。

格拉贝的问题，根本上是艺术家与现实生活的冲突，是他作为作家所坚持的绝对孤独和他作为人所渴望的安宁富足的家庭社会生活之间的矛盾，尤其是在他所生活的那个年代，那个复辟时期的德国。格拉贝自己清楚地认识到了这一点。直到生命的最后日子，他都希望能参加一场战斗，希望有一场政治和社会革命能治愈他那被破坏了的生活。于是，他养成了一种癖好：回忆著名的战役，并以书信的形式写下来。在这个意义上，伊默尔曼是第一个理解格拉贝的人。他认识到，格拉贝对历史英雄人物和战场的梦想，是治愈那个时代和他个人生活带给他的种种不幸的良药。格拉贝剧作中的历史英雄，都不是胜利者，而是讽刺大师，是痛苦和孤独的英雄。他们的伟大，常常体现在他们的失败和毁灭中。格拉贝把自己生活中的许多冲突，融入了作品中。他说，艺术家和英雄一样，他们都像孕育着珍珠的贝壳，经历了痛苦和折磨，才产生出珍珠。格拉贝第一次尝试写的历史剧，是未完成的悲剧《马利乌斯和苏拉》(Marius und Sulla，1823/1827)。在格拉贝塑造的众多失败的历史英雄形象中，他最偏爱的或许是拿破仑和汉尼拔。他曾戏称他们是自己的两个“私生子”。

1830年，受七月革命影响，格拉贝开始修改一年前就开始创作的《拿破仑或百日》。剧本以拿破仑从厄尔巴岛归来到滑铁卢战役失败的史实为题材，通过拿破仑的百日王朝，再现了19世纪初欧洲政治舞台上革命与复辟的历史。剧本描绘了波旁王朝统治下的法国的政治气氛，回忆了大革命，揭示了法国社会各阶层对波旁王朝统治的不满，民众期望改变，但是，当谣传拿破仑皇帝将回来时，他们又担心变革会使局势更加恶化。巴黎局势一片混乱，民众思想摇摆不定，有人衷心拥护国王，高呼国王万岁；还有人痛恨波旁王室的伪善。在这种情况下，拿破仑在民众的欢呼声中进入巴黎。但是，拿破仑的统治也意味着旧的专制统治的全面复辟，是新瓶装旧酒。为了恢复和扩大当年的势力，拿破仑再次发

动战争。但是,今天的拿破仑不再是那个战无不胜的元帅,最终在滑铁卢战役中被普鲁士和英国联军打败。被流放到厄尔巴岛的拿破仑像第二个普罗米修斯,他认识到:"征服我的不是民众和敌人的军队,而是命运。"拿破仑犯了一个悲剧性的错误:当被他推动的历史车轮已经超越他继续滚滚向前时,他还相信自己肩负着某种历史使命。虽然他那些勇敢的士兵们仍然愿意为了拿破仑的太阳而献身,但是,对于民众来说,拿破仑军队的辉煌战绩,已经成为历史。因此,拿破仑不仅是败于内部的波旁王朝和外部的普英联军,而是失败于民众的不情愿,他们不愿意同拿破仑一起再次回到英雄和战争的黄金时代。所以,伟大的个人拿破仑,是在与时代精神进行无望的抗争。因此,当硝烟散尽,剧本最终剩下的是断念,拿破仑认识到,那个黄金时代将不会回来,取而代之的是一个易碎的陶器时代,一个到处是摇摆不定、充斥着愚蠢的欺骗和把戏、外交辞令、首脑互访、小丑、艺人和交际花的时代。不仅是拿破仑最后心灰意冷,就连滑铁卢战役的胜利者在与他的士兵们告别时也说:"如果未来如你们所想,那么,好好享受!如果不是,那么你们就以自己是为一个更好的未来做出了牺牲来安慰自己吧!"

撇开剧中敏锐的历史观,仅从艺术的角度而言,《拿破仑或百日》就是格拉贝对德国戏剧史的一大贡献。有了它,毕希纳才在不久之后创作了《丹东之死》(Dantons Tod)。在表现形式上,格拉贝像写编年史一样,把历史情景一个接一个排列在一起,他想让观众和读者获得身临其境的感受。但是,这种对素材的"戏剧—叙事"处理方法,远远超出了当时舞台技术的能力,包括20世纪的舞台,也有一些无法解决的难题。

历史悲剧《汉尼拔》(Hannibal,1835)是格拉贝献给伊默尔曼的,以感谢后者的长期支持。剧中描写古老的北非城邦迦太基和新兴的罗马争夺地中海霸权的斗争。迦太基统帅汉尼拔雄心勃勃,准备率兵攻占罗马城,却得不到家乡人的支持。他们目光短浅,只注意眼前的利益,还暗中克扣军队的给养,对前线的捷报也无动于衷。汉尼拔的军队准备强攻罗马城时,迦太基执政的三巨头只派去六千士兵增援,而罗马城的元老们却全民动员,誓死保卫他们的城市。罗马人从背后袭击汉尼拔的军队,汉尼拔被迫退回冬季营地。汉尼拔的军队远离故土,没有给养和援兵,军心涣散,汉尼拔远在意大利北部作战的兄弟也被意大利人杀害。

汉尼拔无奈，只好返回迦太基。后来，他推翻了三巨头的统治，掌握了大权。在一次与罗马人的战斗中败北，迦太基被罗马人烧毁，北非成为罗马的一个省。汉尼拔逃到卑斯尼亚，投奔国王普鲁西亚斯。当他察觉国王想把他交给罗马人后，自己服毒自尽了。

汉尼拔的悲剧在于，他生不逢时，存在于两个世界之间，他的人格是被割裂的：对于故乡迦太基来说，他生得太晚了，已经无法阻止迦太基的衰落，而对于新兴的世界罗马而言，他又生得太早了，因而无法在那里获得自己的历史地位，由于他出生在迦太基，于是他对迦太基负有不可推卸的责任，但是，被他视为敌人的意大利，却是他的精神故乡；他的故土的民众充满了市侩气，统治者争权夺利，而他却不得不为这样一个国家去征战，这个国家早已不需要他，早已无法容纳他。还有，他面对的对手，是一个承担这历史使命的新兴城邦，他自己也清楚地看到了这一点，而且，他在精神上与对手更亲近。被分裂的汉尼拔生活在这两个世界的夹缝中，最终毫无体面地死去。他的死，不是一个伟大的悲剧英雄的死，因为他是被自己的国家所抛弃，被对手嘲笑，被避难国出卖，他走投无路，服毒自杀，自愿退出生命舞台。或许正是汉尼拔的生与死中体现的无尽的孤独，使他比格拉贝剧作中其他失败的英雄们更能唤起人们的同情。

1836年，格拉贝完成了他最后一部剧作《赫尔曼战役》(Hermannsschlacht)。此时，他与伊默尔曼的关系已经破裂。其实，他们之间早已出现裂痕。伊默尔曼对格拉贝的生活和艺术创作的支持和帮助，是如何高估都不过分的。但是，循规蹈矩的伊默尔曼和生性不羁的格拉贝，性格差异太大，注定不可能志同道合。他们也曾有过短暂成功的合作，但是，伊默尔曼经营的剧院，为了生存，必须顾及观众的兴趣和口味，上演一些通俗剧目，而格拉贝对此大不以为然，经常写一些尖刻的批评文章，使伊默尔曼大为不快，忍无可忍。他们最后一次争吵发生在1835年2月25日，之后两人虽然都道了歉，但彼此再没有交谈，也没有见面。1835年5月22日，病入膏肓、身无分文、再次走投无路的格拉贝离开杜塞尔多夫，回到家乡德特莫尔德，并于1836年9月12日去世，死时还不满三十五岁。

四 小说

尽管无奈地意识到自己的模仿者地位，尽管他们在形式上还完全沿袭这古典和浪漫文学的小说传统，但是，矛盾分裂作家的小说在内容上却反映了新的现实，表现了德国18世纪20年代和30年代开始出现的封建主义与资本主义、贵族与市民、城市与乡村的冲突，前瞻性地揭露了工业发展带来的负面影响。

一直以来，卡尔·伊默尔曼（Karl Leberecht Immermann，1796—1840）仿佛是后娘养的孩子，没有受到读者和文学研究者的足够重视。受过些教育的读者，知道他的名字，或者只知道他是《欧伯豪夫》（Oberhof）的作者，普通读者甚至不知道他是谁。专业文学研究者对他的研究，也只是些皮毛。甚至有很长时间，市场上竟然没有一本他的哪怕只是最重要的作品的选集。

诚然，伊默尔曼无法跻身于最伟大的作家之列，但是，在不到四十五年的生命中，他创作了大量作品，虽然其中良莠不齐。很长时间，他曾误认为自己的天赋在于戏剧创作，其实，他的叙事文学作品成就更大。博览群书的他，竭力摆脱了对文学样板，特别是对歌德和浪漫文学作家的模仿。伊默尔曼的强项不在于文学虚构，而在于对时代的分析和预测。在德国，很少有作家能像他那样，怀着满腔的智慧、玩笑和想像，特别是满怀激情地为时代而写作。所以，伊默尔曼不应该被过早地遗忘，他的小说，是从歌德的成长小说到冯塔纳和托马斯·曼的时代小说发展道路上的中转站。

卡尔·雷波雷希特·伊默尔曼1796年4月24日生于马格德堡，与他同年出生的是他的宿敌普拉滕，早一年的有海涅和阿奈特·冯·德罗斯特-许尔斯霍夫。他出生的年代就具有象征意义：还是在18世纪，但已经处于19世纪的门槛前。这预示了他以后将面临的矛盾分裂和过渡时期的危机。他的出生本身就充满了矛盾：他出生时，父亲已经四十五岁，母亲才十八岁——如花蕾般绽放的青春和逐渐逼近的暮年造就了伊默尔曼。父亲的性格严厉、坚定、粗暴、忧郁，而母亲则温柔、忍让。伊默尔曼自己认为，这种鲜明的对比，能解释他性格中的某些特征：他的性格中，一方面是严格、冷酷、坚定的理性，而另一方面是狂热的幻想和感情。

伊默尔曼从小受到英雄崇拜的教育，特别是崇拜普鲁士国王。在伊

默尔曼幼小的心灵中,父亲的形象与国王融为一体,甚至具有了上帝的性质,父亲成为更高秩序的代表。后来,与父亲权威形象的斗争,影响了伊默尔曼的一生。他那一代人所经历的事件,从自由战争到复辟,实际上都是对权威的质疑。虽然伊默尔曼极力称赞自己所接受的严格的、"古罗马"式的教育,但是,他始终在有意识或是无意识地试图摆脱父亲权威形象的压力。父亲过早的去世(1814),不仅没有缓解伊默尔曼性格中权威需求和权威丧失的矛盾,而且使之加剧。他不得不处处艰难拼搏,才能获得自己的艺术独立性。他性格中的这种矛盾,集中体现在他对文学样板的依赖、他的律师职业对他的痛苦束缚,以及他与年长于自己的优雅的贵族妇女阿勒费尔特的关系、他在君主制与民主制之间的摇摆。晚年,他曾努力试图平衡自己性格中的权威性和自由性。直至生命的最后,在他与年仅十九岁的马丽安娜·尼迈尔的婚姻中,他终于找到了这种平衡。这次婚姻,成为伊默尔曼彻底独立的象征,可惜,伊默尔曼在婚后一年突然去世。

1813年,伊默尔曼遵照父亲的意志,前往哈勒大学学习法律。第二年,因战争中断学业。作为爱国者,伊默尔曼参加了滑铁卢战役,成为一名军官。战争结束后,他在哈勒恢复了法律学业。在大学中,他因严格的法律观念而与强大的大学生组织条顿协会发生了激烈的冲突,不得不一再求助于政府来保护他,以免遭对手的迫害。这使他在大学生中陷入孤立。他性格中的许多东西,特别是死板和古怪,就是植根于此。

1819年,伊默尔曼被委任为明斯特的陪审官。在这里,他不久就结识了一位对他的一生——包括个人、精神和文学事业——产生了重要影响的女人,艾丽莎·冯·吕佐夫-阿勒费尔特女伯爵。祖籍丹麦的艾丽莎,是一位世袭伯爵的女儿,与旅长阿道夫·吕佐夫结了婚。1813年,吕佐夫组织了著名的黑色骠骑兵志愿兵团,投入抗击拿破仑的战争。艾丽莎也随同丈夫一道奔赴前线,被整个军团奉若神明。战争结束后,她丈夫先后被派驻到一些城市,从1817年起,他们就住在明斯特。无论在什么地方,美丽、端庄、优雅、聪慧的艾丽莎总能在自己身边形成一个气氛热烈的社交圈子。她因需要法律帮助而结识了伊默尔曼,伊默尔曼对她可以说是一见钟情。1825年,艾丽莎因丈夫移情别恋而离婚。这件事却使年轻的伊默尔曼可以同她更为经常和密切地接触了。伊默尔曼把艾

丽莎视为自己理想的对象，热切地希望能同她生活在一起。但是，婚姻给艾丽莎带来的失望，使她对第二次结婚望而却步。再说，她是贵族出身，比身为平民的伊默尔曼大六岁，所以她几次拒绝了伊默尔曼的求婚，但她愿意和伊默尔曼生活在一起。1827年，当伊默尔曼得到杜塞尔多夫地方法庭高级法官的职位后，艾丽莎应伊默尔曼的恳请一同前往。

当时的杜塞尔多夫，聚集了不少德国杰出的艺术家和文学家。伊默尔曼和艾丽莎的住宅，成了这些文艺界名流集会的场所。他们在这里度过了十几年幸福而充实的生活。1837年，伊默尔曼在旅行途中初次见到了十七岁的少女马丽安娜·尼迈尔，这个少女给他留下了深刻的印象。之后，伊默尔曼再次向艾丽莎求婚，惊奇之余，艾丽莎再次拒绝了他。这似乎在伊默尔曼的意料之中。然后，他便瞒着艾丽莎开始与马丽安娜频繁通信，并求婚，得到应允。艾丽莎从别人那里得知伊默尔曼订婚的消息后，备受打击，立刻离开了杜塞尔多夫。1839年10月，伊默尔曼结了婚，可随即于1840年8月去世。

很清楚，同艾丽莎的关系虽然给伊默尔曼带来了多年的快乐和支持，但到后来却成为他的一个负担了。其实，艾丽莎和伊默尔曼原本就是性格截然相反的人。艾丽莎敏感、浪漫，追求个性自由，而伊默尔曼务实，希望有固定的关系，从心里不愿意生活在这样不明不白的关系中。伊默尔曼的某些作品，特别是悲剧《卡德尼奥和赛琳达》(Cardenio und Celinde，1825)，就是这种不可调和的矛盾的写照。但是，艾丽莎性格中的浪漫、狂热和不稳定性，与伊默尔曼隐藏在内心深处的强烈幻想愿望是一致的。伊默尔曼本性虽然要求道德上的明了，但它的本质中还存在着某些摇摆不定的矛盾分裂。后来，凯勒(Gottfried Keller)在说到伊默尔曼这段当时备受诟病的关系时警告说，还未成熟的年轻人，不要与成年女人纠缠不清，伊默尔曼就因此遭到了报应：他到了不惑之年，作为能承担义务的男子，才开始做本该年轻时做的事情。

伊默尔曼早期创作的作品，今天已经几乎没有人再提及。1829年之前，伊默尔曼共发表了十三部剧作和许多诗歌。伊默尔曼早期的剧作如《隆赛瓦尔山谷》(Das Tal von Ronceval，1822)、《佩特拉克》(Petrarca，1822)、《国王佩里安德和他的房子》(König Periander und sein Haus，1819—1822)等，是悲世悯己、历史反思和戏剧舞台艺术的混合物，今

天，它们或许只是对于研究戏剧历史还有意义，而且明显带有对歌德和浪漫作家的模仿，就连在那部被普拉滕选定为攻击对象的《梯洛尔悲剧》(于1833年更名为《安德雷阿斯·胡弗》，Andreas Hofer)中，也显然带有席勒和克莱斯特的痕迹。不过，伊默尔曼的历史剧，对于从浪漫文学作家所主张的表现"奇妙的"(Das Wunderbare)戏剧观念，向一种新的历史现实主义戏剧转变，起了一定的作用。

虽然伊默尔曼的剧作已经逐渐被人遗忘，但是，伊默尔曼作为剧院经理和剧评家对德国戏剧发展所做出的贡献，却是不容忽视的。从1832年秋天开始，伊默尔曼以极大的热情，投身于戏剧舞台的改革。他与杜塞尔多夫的戏剧协会一同研究一系列的名剧，在他的领导下，杜塞尔多夫剧院取得了巨大的发展，门德尔松(Felix Mendelssohn)曾经一度为他谱写歌剧并担任乐队指挥，格拉贝担任剧院的评论家。伊默尔曼作为业余爱好、在业余时间经营的这个剧院，发展成为一个高水平的戏剧舞台，是德国戏剧艺术发展史上一个无可争议的高峰。后来，尽管杜塞尔多夫剧院不得不于1838年关闭，但这并非因为伊默尔曼领导无方，而是因为缺乏国家的资助，同时也是因为观众的不理解，对于他们来说，这个高水准剧院提出的精神要求太高了。剧院虽然关闭了，但是，伊默尔曼作为剧院经理、导演和戏剧顾问所做出的成绩，是他人生业绩中非常重要的一部分，是不应该被后世遗忘的，因为作为批评家和戏剧顾问，伊默尔曼虽然没能像莱辛、赫尔德和施莱格尔兄弟那样，开创出德语文学批评的一个新时代，但是，他深刻认识到戏剧与历史的关系，从而克服了浪漫文学在这方面的偏见，而且他的文学评论从文本出发，对文本进行分析，同时，他对语言和风格的观察，以及他对作品文学质量的感觉，迄今无人能超越。当时，在经历了黑格尔派的过于抽象思辨的思维方式后，伊默尔曼以自己对文学作品感性的分析和对文本本身不带任何成见的评论，令人耳目一新。

但是，伊默尔曼文学活动的最高成就，并不是他的文学批评，而是他的两部大型时代长篇小说《后裔》(Die Epigonen，1830—1836)和《闵希豪森》(Münchhausen，1837—1839)，以及他的自传性作品，特别是未完成的《回忆录》(Memorabilien，1839—1840)。

《后裔》的副标题是《1823年—1835年的九卷本家庭回忆录》。这是

一部时代小说，主要情节以1830年的法国七月革命前后那段时间为背景。作者成功地将各种内容联系在一起：一个贵族世家和一个市民家庭各自的故事，而这两个家庭又因通奸而有了亲缘关系，其中包含着对时代的批判和文化分析，以及主人公个人的成长过程。主人公赫尔曼是不来梅一个议员的儿子，对自己的人生感到茫然，于是前往威斯特法伦投奔当了大工厂主的伯父。路上，为了保护逃婚的小姑娘“小火苗”而负伤，被一对年轻的公爵夫妇搭救，随他们回到他们的宫殿。一开始，赫尔曼被这种贵族生活所吸引，并爱上了美貌的公爵夫人。但是，公爵家中麻烦不断：家族中另外一支也有遗产继承权，由于那一支中已没有后人，财产继承权以书面形式移交给了赫尔曼的伯父，而且公爵找不到某位女祖先的贵族证书了。在此期间，赫尔曼与伯父的养女科娜丽订了婚，并帮助公爵准备了一次盛大的骑士竞技活动。可是，赫尔曼在宫殿里感到越来越不舒服，他感觉到，自己在贵族世界里永远是个陌生人。所以当公爵夫人委托他去柏林，给公爵的妹妹约翰娜送一封信时，赫尔曼感到终于解脱了。前往柏林的路上，他遇到了一群政治上极其激进的大学生。约翰娜的丈夫梅东是一个残酷无情、无恶不作的强权政治家，在约翰娜的上流社会社交沙龙中，赫尔曼见识到排犹主义和附庸风雅，结识了形形色色的人物，也爱上了约翰娜。离开柏林后，赫尔曼来到伯父家，但是他对伯父的工厂只顾追求利润的经营方式深感不满，而且赫尔曼还得知，伯父的儿子费尔蒂南，其实是公爵家族另外一支中已经去世的那最后一位公爵与伯母的私生子。所以伯父才得到了公爵家的财产继承权，而伯父对此一无所知。回到柏林，在一次舞会后，赫尔曼与“小火苗”有了一夜情，但他以为是约翰娜。不久，赫尔曼从去世的父亲遗留下来的材料中才得知，自己原来是老公爵与一个平民女子的私生子，而约翰娜则是自己同父异母的妹妹。赫尔曼以为自己与约翰娜发生了乱伦关系，从而精神失常。数年后，公爵因祖上伪造贵族证书被揭穿而羞愧自杀。赫尔曼的伯父因妻子去世而心脏病发作死去。伯父的儿子费尔蒂南也不幸死于一次事故。这样，身为贵族和平民后裔的赫尔曼，顿时成为贵族庄园和资本主义企业的双重继承人。但他本人对此毫无意识，他在科娜丽的精心照料下混混沌沌地活着。直到他得知，他那一夜的浪漫是和“小火苗”，而不是约翰娜，他才摆脱了精神压力，逐渐康

复。他决定，让工厂停业，把庄园归还给农民耕作。他自己和妻子科娜丽，面对席卷而来的资本主义工业化浪潮，躲到一座小岛上去过世外桃源般的生活。

毋庸讳言，伊默尔曼这部小说，受歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》(Wilhelm Meisters Lehrjahre)和《威廉·迈斯特的漫游时代》(Wilhelm Meisters Wanderjahre)影响很大。与威廉·迈斯特一样，赫尔曼也是为了逃避不喜欢的职业而开始漫游的，并在漫游中接触到各阶层的人，进入贵族宫殿，与商人发生关系。小说中人物塑造也有相似之处：在"小火苗"身上不难看到迷娘的影子，科娜丽与娜塔丽又很相似。但是，人们不能据此判定伊默尔曼的《后裔》是一部模仿之作。《后裔》不仅是一部成长小说，还是一部命运小说，更是一部时代小说。展现赫尔曼的成长经历之余，小说还揭开了两个家庭的秘密，每个人都在寻找自己未知的过去，从而具有紧张和扣人心弦的力量，而且小说着力展示了一个时代的弊病和各种力量的对抗。那是一个过渡时代，随着工业化进程，旧的社会秩序正经历着一场彻底的变革。与伊默尔曼本人一样，赫尔曼正是处于这过渡时期的一代人的代表，"封建主义和工业的遗产，同时落到了一个人身上，他既属于这两个阶层又不属于任何一个"。赫尔曼看透了那个时代的弊病：一方面，他清楚地意识到，以贵族为代表的封建主义已经没落，成为一堆废墟；另一方面，他又看到了以伯父的工厂为代表的新兴资本主义对人的危害。他认识到这个时代(不管是没落的封建主义还是正在上升的工业主义)的虚伪，厌恶这个时代，但是，他并不像作品中其他人物那样灰心丧气，他向往一个新的、更真实、更美好的未来。

到今天，如果说伊默尔曼的作品中或许仅有惟一的一部还有人在读，那肯定是《闵希豪森》。这是一部充满幽默的时代批评小说，其中许多对当时作家如黑格尔、施特劳斯、古茨科等的影射，或许今天的读者已不太容易理解，但是，它作为伊默尔曼对源自歌德时代的主观唯心主义的彻底批判，仍不失其现实意义。小说分两大部分，第一部分是《闵希豪森》，第二部分是《欧伯豪夫》，这一部分因与整部小说的联系松散，经常被单独出版。

闵希豪森自称是那个著名的吹牛男爵闵希豪森的孙子，他带着仆人来到一座名为"胡扯—空谈—滑稽"的破败宫殿，开始讲述各种离奇

冒险故事,并声称绝对真实。闵希豪森的如簧之舌使听众们对此深信不疑。他的听众包括一名行将就木的、满脑子陈旧等级观念的老伯爵、老伯爵的女儿爱梅伦逖娅和一名因钻研语音学而走火入魔的教师。其中老伯爵的惟一喜好是听闵希豪森的吹牛故事;爱梅伦逖娅几十年来,一直等着一个早已消失的家族侯爵来求婚。尽管他们每个人都抱着一个偏执的想法,闵希豪森让他们都相信,自己是惟一的一个思维正常的人。闵希豪森利用这种形势,让他们对自己言听计从。这些人或者生活在过去,或者生活在将来,总之与现实世界没有任何联系,摆布他们成了闵希豪森惟一的乐趣。他不对任何事情抱有希望,因为他已经看穿,这个时代的理想都已崩溃。只有他个人的优越感,才能给他带来惟一的快乐,"拿这个时代所有的愚蠢来调笑、戏弄和寻开心,这真快活"。闵希豪森既是作者讽刺的对象,又是时代精神的化身,他代表无牵无挂、孑然一身的现代人。小说中还神秘地暗示,闵希豪森与所有人都不一样,他不是被生出来的,而是一个化学过程的产物。这种意识状况的结果必然是虚无主义:"除了从虚无,我们还能从哪里来?除了去往虚无,我们还能到哪里去?"而且,最后,当闵希豪森的讲述功能完成,爱梅伦逖娅认出他正是自己痴心等待了几十年的人时,作者让他躲进地下室,从此神秘地消失了。世间只剩下关于他的一些传言。

在《欧伯豪夫》这一部分中,嘲讽和反讽消失殆尽,这更多的是一部农民小说或爱情故事。联系《欧伯豪夫》与《闵希豪森》之间的纽带是丽丝贝特这个人物,她原本是宫殿收养的弃婴,此时正在外面催缴租税。她在欧伯豪夫邂逅一位年轻的伯爵,两人真诚相爱,克服等级和门第观念,最终幸福地结合在一起。最后还查明,丽丝贝特是闵希豪森的女儿。

这一部分着力塑造的人物是乡长。他代表着超个体的理想,在他的统治下,欧伯豪夫地区一直沿用着从远古流传下来的习俗和规则。人们之间的争端通过秘密法庭的判决来解决,判决得到尊重,并保证能切实执行。他们对罪人的判决只是开除,从而使罪人被疏远、被孤立。乡长有一把宝剑,据说是查理大帝用过的。宝剑象征着乡长的权力和尊严。乡长领导下的欧伯豪夫,实施的是农民的自主和独立。后来,乡长女儿的恋人为了爱情,偷走宝剑藏了起来。乡长一下子垮了下来。最后,宝剑无影无踪,秘密法庭也消失了。因为,欧伯豪夫不可能是终极标准。它虽然

能称得上是世外桃源,但是,正是它那些古老的习俗和规则,会被更高的事物——爱情所战胜。

《欧伯豪夫》中浪漫文学的成分为数不少:秘密法庭、秘密审判、查理大帝的宝剑、对古老习俗的迷恋、丽丝贝特的身世等,都是浪漫文学的特征,这些说明这部小说是从衰亡了的浪漫文学中发展起来的。

伊默尔曼的这部作品或许能证明,一个作家为了使自己的名字传给后世,只需有一部作品就够了,哪怕他写的其他作品都被人遗忘了。事实上,伊默尔曼流传到今天的,除了这两部长篇小说,恐怕也没有什么了。他也曾写出像《婴儿石》(Tulifôntchen,1830)这样诙谐的英雄诗歌,当时赢得了好评,可今天已经没有什么阅读价值了。他的有些作品,如剧作《麦林》(Merlin,1831),当时被认为非常有意义,今天已无人问津了。还有他早期的小说《一个隐士的纸窗》(Die Papierfenster eines Eremiten,1822)和《狂欢节和梦游者》(Der Karneval und die Somnambule,1829),今天还有几个人读过呢?

伊默尔曼生命中的最后几年,是他一生中最快乐的时间。尽管还有良心的自责,但他毕竟终于摆脱了艾丽莎,能够从年轻的马丽安娜那里享受到轻松的爱情的幸福。他们幸福地结婚,生下了女儿。但是,在这几年的创作中,伊默尔曼再也没有达到《后裔》和《闵希豪森》的水平。他又开始写戏剧,但是,无论是《沉默的牺牲品》(Das Opfer des Schweigens,1839)还是未完成的叙事诗《特里斯坦》(Tristan,1839—1841),都是平庸的模仿之作。1840年8月25日的猝死,使伊默尔曼没有机会继续展示自己的文学才华,德国文学也失去了一位重要作家,一位至今还在等待我们给予公正评判和待遇的作家。

第三节 比德迈耶文学

一 概念的形成和发展

比德迈耶(Biedermeier)这个概念,最早出现于1850年,埃希罗特(Ludwig Eichrodt)和库斯毛尔(Adolf Kussmaul)在一本名为《传单》(Fliegende Blätter)的杂志上发表了题为《施瓦本乡村教师高特利普·比德迈耶及其朋友霍拉提乌斯·特劳约海茨的诗》(Gedichte des schwäbi-

schen Schullehrers Gottlieb Biedermeier und seines Freundes Horatius Treuherz)的讽刺组诗。比德迈耶是位乡村教师,他在诗中讴歌春天、自然,描写裁缝、妇女,甚至赞美土豆和沙拉,总之,他从小处着眼,在他的小屋、小园,在他的那小块土地及自己那可怜的乡村教师的命运中,都找到了世俗的幸福和满足。比德迈耶(Biedermeier)这个名字,是由Biedermann和Meier拼凑成的。Biedermann的原意是规规矩矩、小心谨慎的庸俗小市民,Meier则是德国一个最普通的姓氏。埃希罗特创造出这个具有讽刺意味的姓氏和作品,是来讽刺当时的世俗化和庸俗化的时代精神。后来,普福(Ludwig Pfau)在一首诗中对比德迈耶式的市民作了漫画式的描述:

瞧,那是比德迈耶先生在散步,
臂弯上一左一右挎着妻儿;
他的步伐轻柔,像是踩在鸡蛋上,
他的座右铭是:不冷不热。
这是位好市民,备受尊重,
他有着宗教的语言和世俗的行为;
他住在那所美丽的房子中
——放债生息。
他选举时节制适度,
因为他反对任何争执;
尽管他不喜欢纳税,
他还是非常尊敬政府。
每次被通知去市政大楼,
还在楼梯上,他就摘下帽子;
然后他骄傲地回家
——放债生息。
星期日不去教堂?
那可是对基督的不敬;
在那里,他让自己的灵魂得到休息——
他利用牧师布道的时间打盹。

牧师为他祈福，
这位老实人虔诚地接受了。
然后他振奋地回家
——放债生息。

这首诗以讽刺漫画的手法，描绘了一幅当时中产阶级和下层中产阶级的世俗生活画。他们提倡节俭、简朴、适度的禁欲主义和无与伦比的自我满足。除了追求利益和有条不紊，他们在压抑情感和有意自我约束的基础上，在日常的家庭生活中，享受着平静、满足和幸福。

随着时间的流逝，比德迈耶这一概念中的贬义讽刺色彩逐渐减弱。到19世纪末20世纪初，"青春风格"(Jugendstil)在绘画和建筑上的流行，带动了比德迈耶的复兴，创造了所谓新比德迈耶时代。它成为一种简朴、知足的市民文化的称谓。它的典型场景浓缩为：简朴谦恭的资产阶级在星期天下午于起居室里表演四重奏。20世纪前二十年，比德迈耶在许多艺术领域都得到表现，特别是在室内装饰、家具和造型艺术方面。比德迈耶风格创造出一种最美丽、最适合居住的家具陈设风格。朴素的纯白色窗帘衬托下的粗糙墙壁、不铺地毯的地板、坚固而又相当精致的椅子和书桌、钢琴、大理石橱柜和插满鲜花的花瓶。时至今日，人们还能在家具店里找到成套的比德迈耶风格的家具和饰物。在绘画中，画家们从历史画转向表现日常生活和身边的现实事物。当时著名的画家如旦豪泽(J. Danhauser)、芬迪(P. Fendi)、辛德勒(C. Schindler)、瓦尔特穆勒(F. G. Waldmüller)、高尔曼(F. Gauermann)等，更多地创作风俗画、风景画、景物画和人物肖像。他们的绘画的基调是真实、细致、精美、秀丽，因而也小气。直到20世纪20年代和30年代，比德迈耶才作为一个文学史术语被广泛接受。

如前所述，比德迈耶文化的产生，首先是当时社会政治形势的结果。在对拿破仑战争后欧洲的全面复辟深感失望之余，一部分人选择退缩到个人生活和家庭圈子中去寻找满足和快乐。相比较浪漫主义在艺术中创造一个理想世界来逃避和对抗现实社会的形而上学态度，比德迈耶的逃避是一种世俗化的行为。另外，富裕起来的市民阶层，在连年战乱之后终于过上了渴望已久的安定生活。安居乐业之后，他们开始追

求精神愉悦。有钱的市民资助作家、音乐家、画家，组织各种形式的艺术家聚会，成为文化发展的主要推动力，所以有人也把比德迈耶称为市民化了的浪漫主义。

二 比德迈耶文学特征

比德迈耶文学的本质特征用一句话来概括，就是"伤感大地上的快乐"(Heiterkeit auf dem Grunde der Schwermut)。在通俗文学中，快乐是主基调，但是在那些著名作家的作品中，人们可以清晰地感觉到伤感的情绪。他们作品中的快乐，也不是根本的氛围，而是各种矛盾激烈斗争之后得到的和谐。所以，任何会破坏和谐的因素、生活中不可抗拒的力量、生命中的激情，包括狂热和怪癖，都不被认为是美和高尚的，而是痛苦的和具有破坏性的，所以应该在作品中避免。

比德迈耶文学作品中也有鲜明的感情和幻想。但是，与浪漫文学截然相反的是，比德迈耶作家认为，艺术的任务是，把幻想束缚在具体的生活现象上。因此，所有著名比德迈耶作家都推崇细节现实主义，但是，结局是早已注定了的。在他们的作品中，没有对世界的征服，没有浪漫主义克服现实的方法和浪漫主义的反讽，也没有诙谐。但是，他们有幽默，是出于对微不足道的事物的喜爱而产生的幽默。这种深刻的幽默，是比德迈耶作家理解现实的最有力的方法之一。

与浪漫文学相似的是，比德迈耶作家对自然的喜爱。对他们来说，在自然中，理想和现实能融合为一体。比德迈耶作家与自然之间有着深刻而现实的关系。他们笔下的自然景色，比浪漫主义的更典型、更真实。对氛围、对各种感官感觉(声音、味道、幻觉等)相互影响的偏爱，也表现出比德迈耶与浪漫主义的一脉相承，并为印象主义奠定了基础。

比德迈耶作家们坚决拒绝的是政治和当时正在兴起的唯物主义思想。施蒂弗特(Adalbert Stifter)反对青年德意志，因为后者把日常的问题和感受带进了高贵的文学中；德罗斯特谴责青年德意志倡导的妇女解放；戈特赫尔夫(Jeremias Gotthelf)反对用政治方法解决社会问题。在比德迈耶文学作品和谐明快的表面下，常常会露出伤感的基调，那是断念的思想，是对万物转瞬即逝的悲叹和无法满足的愿望。对于比德迈耶作家来说，文学意味着躲进回忆中逃避现实，文学是过去时代的画面，是

童话,是理想。他们的目光总是满怀伤感地望着过去。为了保持和谐,作家们有意识地限制自己的视野,他们关注房屋建筑、庭院花园、某个地区的景色以及家庭生活。

比德迈耶是"小艺术"(Kleinkunst)的时代。作家们偏爱以往流传下来文学形式和诗歌体裁,从而使诗体小说兴盛起来。但散文体小说还没有得到广泛承认,主要是些随笔、小小说、情景描写或童话。随着时间的推移,中篇小说才渐渐发展起来。而长篇小说一开始与中篇小说之间没有清楚的界限。默里克(Eduard Mörike)把自己的艺术家小说《画家诺尔顿》(Maler Nolten)称为两卷本的中篇小说。其他一些作家的早期长篇小说,也没有有意识的形式。施蒂弗特晚期的长篇小说,才形成了现实主义的叙事艺术。

当时受作家们喜爱的一种体裁是叙事谣曲。叙事谣曲融合了诗歌和叙事艺术的特点。与古典时期的叙事谣曲不同,比德迈耶时代的叙事谣曲,讲述的常常是家乡或非英雄化的故事。

比德迈耶时代是诗歌的时代。此时的德国诗歌,已经逐渐摆脱了古希腊和外国的影响,但歌德和浪漫文学的诗歌仍然对比德迈耶诗人们有着巨大的影响。在诗歌方面,描写田园风光、自然景色和生活智慧的短诗深受喜爱。当时,写诗是一件非常简单而普通的事,纪念册题诗成为时尚。抒情短诗更多是为了交际目的,所以常常以袖珍本和插图本形式出版。浪漫文学时期为诗歌谱曲的传统也保留了下来,诗与音乐的关系非常密切。

戏剧在这个时期也取得了很大成就,并在观众中具有广泛的影响,尤其是在奥地利。

比德迈耶时期文学的另一个特点就是浓郁的地域性。1815年后,德国分为诸多小城邦,奥地利也逐渐与其他德语地区脱离,更加限制了许多作家的交流,缩小了他们的影响范围。许多作家终生只在自己的家乡地区生活和写作,特别是在奥地利和施瓦本地区。当时的青年德意志作家们被大城市所吸引,而比德迈耶作家们大多在小城镇或乡间过着与世隔绝的生活。著名作家默里克就出生在施瓦本,他一生也没有离开过施瓦本地区,始终在家乡生活、工作和创作。他既没有歌德的意大利之行,也没有许多浪漫诗人的浪迹天涯。他不像艺术时代的作家们那样关

注世界,思考全人类。但是,也许正因为如此,他的创作体现出浓郁的地方特色。作家们相对孤立的生活,从某个角度看,却有助于文学的繁荣,因为地方特色、地域文化、方言都融入了文学作品,产生了家乡文学,使德语文学更加丰富,呈现出地域特色和民族特色,奥地利文学和瑞士文学正是成形于这个时期。由于比德迈耶作家生活相对孤立,所以,他们没有固定的组织和纲领,作家们之间彼此也没有联系。

比德迈耶时期的通俗文学当时呈现出一派繁荣景象,但是,真正严肃的比德迈耶作家们,在他们有生之年,都没有太大的影响:虽然默里克活着时已经在施瓦本地区颇有名气,但是,如果不是施托姆(Theodor Storm),如果没有著名作曲家们的谱曲,默里克也许不会成为整个德国家喻户晓的诗人;同样,德罗斯特活着的时候,也没有得到应有的承认。施蒂弗特和格里尔帕策(Franz Grillparzer)开始时曾取得了成绩,但很快就被人遗忘,直到19世纪末20世纪初,才得到广泛承认。

三 诗歌

比德迈耶文学的最高成就,首先体现在诗歌方面,而这其中又以默里克和德罗斯特最具代表性和最为著名。

(一) 艾杜阿特·弗里德里希·默里克

作曲家舒曼(Robert Schumann)的作品集《青春的颂歌》(Lieder für die Jugend)中的第二十四首,是为默里克(Eduard Friedrich Mörike, 1804—1875)1829年创作的诗歌《是它!》(Er ist's!)所谱的曲。默里克优美的诗句"春天的蓝色飘带/又飞扬在空中",配上舒曼柔美抒情的曲调,成为一首不朽的经典之作。这不是舒曼为默里克的诗作第一次谱曲。而且,舒曼在1849年发表作品79号时特别强调,他只选择了最优秀的诗人们,如歌德、席勒、乌兰德等的作品,由于小说《画家诺尔顿》第二部中诗歌被舒曼选中,默里克由此进入一流诗人的行列。后来,勃拉姆斯(J. Brahms)、布鲁赫(M. Bruch)等作曲家也纷纷为默里克的诗歌谱曲,这不仅证实了舒曼的论断,而且更加突出了默里克诗歌的音乐性。

1804年9月8日,默里克生于路德维希堡。家中兄弟姐妹十三人,他排行老七。默里克终其一生,与他的家庭关系非常紧密。除了母亲,默里克尤其关爱哥哥卡尔和妹妹克拉拉。默里克父亲出身于医生世家,母亲

家族中多是神职人员。身为医生的父亲不愿意让默里克子承父业，因此决定让他今后献身宗教事业。于是，1811年，默里克上了拉丁语学校，为以后的神学学习做准备。1818年至1822年，四年的乌拉赫神学院的学习使默里克感到很压抑。他无法忍受学校严格的规定和极端保守的生活方式，因而学习成绩急剧下降。默里克对学习毫无兴趣，却迷上了乌拉赫的美丽风景，并结交了一些同龄好友，其中威廉·哈特劳勃(Wilhelm Hartlaub)与他保持了终身的友谊并一直支持他；同样身为诗人的威廉·维勃林格(Wilhelm Waiblinger)，引导默里克了解了歌德的诗歌和席勒、莎士比亚、荷尔德林等大作家的作品。

1822年，十八岁的默里克进入蒂宾根神学院学习新教神学。然而，他的成绩又令人不满意，而且他无视校规，经常遭受处罚。但他对此毫不在意。他常常与新结交的朋友鲍尔(Ludwig Amandus Bauer)一同散步，躲避到安静的角落里去，然后，两个朋友的心灵一起逃避到一个他们创造出来的、被他们称为“欧普里特”的渴望的国度去：那是一个梦幻般的岛屿，他们想像着自己与众神、精灵、小鬼怪们住在那里。这个理想和幻想的世界对他们来说，象征着对遥远、神秘、冒险和原始天堂的憧憬，他们在那里做梦、写诗、生活。这些“欧普里特之诗”后来还出现在默里克的一些作品中。

1823年复活节放假时，默里克到路德维希堡访友，结识了年长他两岁的姑娘马丽亚·迈亚。他们之间的关系至今还是个谜。马丽亚美貌出众、博览群书，但她的身世却无人知晓。当时，她癫痫病发作，被人发现昏迷在大街上。年轻的默里克无法抗拒她的魅力，坠入情网。但是，这种关系很快使默里克陷入严重的精神危机，马丽亚也神秘地消失得无影无踪了。默里克认为，这种爱情，其实是命中注定的一次情欲的诱惑，所以会对他自己产生危害。对默里克而言，马丽亚代表着一种神秘的、疯狂的魔力，她的出现，干扰了默里克以往平静而有秩序的生活。所以，在1824年和1826年，马丽亚两次要求与默里克见面，都遭到拒绝。这次感情经历对默里克影响很大，在他的文学创作中也留下了痕迹：小说《画家诺尔顿》中的吉卜赛女郎伊丽莎白就是以马丽亚为原型塑造的；尤其是组诗《佩蕾格丽娜》(Peregrina)对这段感情冲突和内心矛盾进行了文学加工，其中的佩蕾格丽娜就是马丽亚：

在有过一段神圣的罗曼史的、
月下的园中出现了迷惘。
我浑身发抖,发现年深日久的欺骗。
眼中噙着泪花,可是却残酷地
叫那位苗条的、
迷人的姑娘
远远地离开我。
唉,她的高贵的额头
垂了下来,因为她爱我;
可是她默不作声地
走开了,走向
灰暗的世界。

——钱春绮译

迷人而疯狂的佩蕾格丽娜,象征着一种狂热激情的力量,浪漫文学视之为逃避平庸市民日常繁琐生活的避难所。但是,由于其巨大的毁灭力量,诗人宁愿拒绝她,与其保持安全距离,从远处观察她。

1826年10月,默里克终于结束了蒂宾根神学院的学习,开始了长达八年之久的、被他自己称为"助理牧师仆人生涯"的助理牧师工作。在此期间,默里克被派到过许多地方。他对这种生活很不满意。1828年,默里克因健康原因休假时,曾尝试当自由撰稿人(他为一家报纸写文章),但没有成功,因为他把写作视为强制和束缚,因而感到巨大的压力。1829年2月,默里克重新开始助理牧师工作,并结识了二十二岁的少女路易丝·劳。他们很快订婚。在默里克被派往其他地方期间,他给路易丝写了大量情书和许多优美的情诗。然而,这段爱情最终以1833年底的解除婚约而告终,原因至今不为人知。

1832年,默里克的长篇小说《画家诺尔顿》出版,其中所包含的大量诗歌,与情节的发展相辅相成。

1834年,默里克终于得到了向往已久的牧师职位,携母亲和妹妹克拉拉一起前往克雷汶苏尔茨巴赫上任。他们住进了一所带花园的宽敞

的牧师住房。到1843年退休，默里克在这里度过了一生中最幸福的时光。他又开始了曾经停顿的诗歌创作。1838年，他的《诗集》(Gedichte)出版。诗集中收录了小说《画家诺尔顿》中的诗歌、早期创作的叙事谣曲、以"欧普里特"为主题的诗歌和许多民歌风格的抒情诗。诗集出版后，不断再版，每次再版时，默里克都要进行精心的补充和删减，到1873年第五版时，诗集中整整收录了226首诗。默里克的诗中有许多是描写自然风光、咏物、描写瞬间感受的，其中不少成为德语抒情诗中的名篇，如描写春天的《是它》：

春天的蓝色飘带
又飞扬在空中；
熟悉的香甜味浓浓
招摇地掠过大地。
紫堇花已在做梦，
巴望快快把芳心吐。
——听，远处传来轻柔的琴音！
春天，是你！我已听到你的脚步声。

还有《九月的早晨》(Septembermorgen)：

大地还静卧在雾中，
树林和草地还在梦里：
不久，当面纱落下，你将见
蓝天的真容，
轻声轻气的世界，秋光正劲
在温暖的金色中流动。

或许正因为如此，从海涅到卢卡契，许多文学评论家都把默里克贬为带有小市民气的诗人。1838年，海涅在《施瓦本明镜》上发表文章，傲慢地讥讽默里克说："人们向我保证说，默里克先生是施瓦本浪漫文学中一位非常杰出的诗人……人们告诉我，他不仅赞美金龟子，而且，甚

至还歌颂云雀和鹌鹑，当然咯，这都是些值得赞颂的东西。"而卢卡契则称默里克为19世纪一位"可爱的小矮人"。但是，海涅和卢卡契的评判不仅过于尖刻，而且有失公允。因为，他们只看到默里克诗歌中表现的田园风光和幸福满足，而没有注意到，默里克与小市民通俗文学的最大区别就在于，他的作品中，表面的快乐下面，隐藏着深深的痛苦。他著名的咏物诗《咏灯》(Auf eine Lampe)，就是最好的例证：

美丽的灯啊，你依然不动如故，
仍用精美的吊链悬挂在天花板上，
你那白色的大理石灯罩，四周
缠绕着金绿色的长春藤，
上面是孩子们手拉手快乐跳舞的图案。
这一起多么美妙！欢笑着，严肃的
温柔精神，贯穿了整个形式——
这是一件真正的艺术品。可是何人关注它？
凡是美的，就会幸福地展示自己。

看似一首形式优美华丽的咏物诗，实则表达了默里克对美的理解、因美不被重视而发出的叹息和对美的不懈追求。

默里克并非像许多人所误解的那样，是个两耳不闻窗外事，只在春花秋月中寻求满足的诗人。从他与友人的通信中可以看出，他十分关注政治和社会事件，时常发表评论意见。但是，默里克与青年德意志作家们不同，他不是个愿意为某些事情大声疾呼、积极投身其中的人。他对某些著名作家把文学与政治联系在一起也提出了批评。对于默里克来说，只存在一种文学，一种真正的文学，一种为文学本身而存在的文学，一种与政治和时事毫无关系的文学。

在克雷汶苏尔茨巴赫期间，默里克创作颇丰，除了《诗集》，还出版了《小说和剧作选集》(Eine Sammlung erzählender und dramatischer Dichtungen，1839）和仿古希腊风格的诗集《古典诗选》(Classische Blumenlese，1840)。默里克渴望宁静的生活，他希望有更多的时间进行文学创作，但是，牧师工作占用了他太多的时间和精力，给他造成了巨大的

精神压力和痛苦。他尤其痛恨布道。默里克是个安静、内向、敏感的人,他习惯于用笔记录自己的思想,而不善于谈论自己的感受。所以,对他来说,在众人面前布道,是一项无比艰难的工作。在这段时间,默里克感到身心疲惫,工作中的困难使他的健康状况每况愈下。另外,1841年母亲的去世,对默里克是个沉重的精神打击。于是,1843年,默里克给符腾堡的国王威廉一世写信,请求提前退休,得到批准。

无职一身轻的默里克终于可以随心所欲地从事自己喜欢的事了。他与高水平的音乐家和作家们交往,观看戏剧,探访朋友,其余的时间,则隐居在家中写诗。默里克这个时期的诗歌,更加体现出其诗歌的一贯基调——对过去事物的追忆,对现在事物即将逝去的悲叹。他在诗中感伤地回忆在克雷汶苏尔茨巴赫的时光。当时曾去博登湖旅行,现在写下了《博登湖牧歌》(Idylle vom Bodensee,1846)。而且,此时,默里克更加偏爱古希腊诗歌的形式和内容,因为他认为,那是超越时代的、真正的、美的诗歌。

但是,退休后的默里克,生活陷入窘境。他和妹妹搬出克雷汶苏尔茨巴赫的牧师住房,在梅尔根特海姆租了一套小房子。在这里,默里克爱上了房东的女儿、当时二十七岁的玛嘉蕾特·施佩特。在与妹妹和玛嘉蕾特共同生活了数年之后,默里克终于决定结婚,虽然他们的结合引起很大的争议,其中原因之一就是,玛嘉蕾特是忠诚的天主教徒。1851年,四十七岁的默里克与三十二岁的玛嘉蕾特成婚。婚后,他们三人仍生活在一起,并于同年移居斯图加特,因为,为了挣钱养家,默里克在那里的一所女子学校谋得了一个文学教师职位。婚姻,特别是两个女儿的先后出生,给默里克带来了几年幸福的生活。在此期间,他给亲朋好友写下了许多充满感激的家庭短诗,以及最后几部小说。

默里克的文学成就,特别是他的抒情诗,为他赢得了声誉(虽然只是在施瓦本地区)。1852年,蒂宾根大学哲学系授予他荣誉博士称号,1856年聘任他为教授,1864年,默里克获得符腾堡一级骑士勋章。

但是,默里克的婚姻很快出现裂痕。默里克渴望在婚姻中获得和谐一致,而现实的婚姻生活却使他失望。另外,默里克与妹妹密不可分的共同生活,肯定也是导致他婚姻生活最终破裂的主要原因。到70年代,婚姻的裂痕已发展到无法弥补的地步。1873年,默里克与妻子终于分居

了。默里克带着妹妹和小女儿搬到了斐尔巴赫，过着隐居生活。

晚年的默里克创作不多。他对小说《画家诺尔顿》的修改也未完成。1875年春天，七十一岁的默里克瘫痪在床，同年6月4日去世。

默里克的作品中，最重要的是抒情诗。他总是充满爱意地赞美自然，认为自然与人有密切的关系。他的诗中，主人公常常跟自然对话，向自然提出要求或请求。于是，被拟人化了的自然获得了人的特点。其实，他诗中对自然不断变化的描写，是诗中主人公情绪和感情的比喻，表现的是他的悲伤、快乐和渴望。

晚期，默里克创作了许多咏物诗(Dinggedicht)：他与作为观察对象的物保持距离，进行详尽描写，并赋予它象征意义，抱怨人们对物的疏远、忽视和漠然，如上面提到的《咏灯》和《美丽的灌木》(Die schöne Buche)。

另外，使得默里克的诗歌与众不同的最重要的特征之一，是他的音乐性。因此，他最喜欢采用民歌和叙事谣曲的形式，而这种形式，也最能体现默里克的才能和技巧。

(二) 阿奈特·冯·德罗斯特-许尔斯霍夫

当阿奈特·冯·德罗斯特-许尔斯霍夫(Annette von Droste-Hülshoff, 1797—1848)于一百五十多年前在梅尔斯堡去世时，她的文学作品还几乎无人知晓。而今天，这位头像曾印制在20马克钞票上的女诗人的声誉，却是当时的人想像不到的：这位笃信天主教的威斯特法伦女诗人，是德国文学史上最伟大的女作家。

德罗斯特1797年1月12日生于明斯特附近的许尔斯霍夫庄园，出身于一个天主教贵族家庭。早产的德罗斯特，是在乳母的精心照料下才活下来的。但也因此，德罗斯特终生体弱多病，病魔缠身，经常会窒息和高烧，使她数月之久无法进行文学创作。德罗斯特在贵族的圈子里长大，从小接受了严格的家庭教师教育。很早，德罗斯特就开始了文学创作，主要是写一些即景诗、纪念册题诗等短诗。她的文学天赋，早就被亲戚们发现。1804年，她的舅舅就称当时年仅七岁的德罗斯特是“第二个萨福”[①]。

少年时代的德罗斯特，很少有与外界接触的机会，只有偶尔去布肯

① 萨福(Sappho)是古希腊最著名的女诗人。

多夫拜访母亲一方的亲戚时,才能结识一些人。那里有一个所谓的“布肯多夫童话圈”,她在这里认识了威廉·格林,并为他搜集过童话、传说等民间文学。但是,1820年,也正是在布肯多夫,德罗斯特经历了一场给她一生造成灾难性影响的事件:一种说法是,德罗斯特爱上了也是诗人的法律系大学生海因里希·施特劳勃。为了考验德罗斯特的爱情,施特劳勃与好友奥古斯特·安斯瓦特想出了一个计谋,让安斯瓦特向德罗斯特献殷勤。还有一种说法是,因为施特劳勃是新教徒,所以,他们之间的关系遭到德罗斯特家族的反对,于是,他们想出这个计谋,来阻挠两个年轻人的交往。无论如何,最后的结果是,幼稚的德罗斯特没有看穿这个阴谋,果然对安斯瓦特表示了好感。于是,两个男人共同给德罗斯特的亲友和家族写了一封信,信中揭露了德罗斯特的所谓冷酷无情和水性杨花,表示要与她断绝关系。这在当时无疑是一大丑闻,它使德罗斯特无法再留在贵族亲友们的社交圈中(之后,德罗斯特有将近二十年没有去过布肯多夫),更别提门当户对的婚姻了。之后几年,德罗斯特默默地过着离群索居的生活。这段噩梦般的经历,在她的诗《紫杉墙》(Die Taxuswand)中有所反映:“所以,我一直想悄悄溜走/贴着你那深色的布,/我还想从我的生命之书中/抹去十八年。”

早在1819年,德罗斯特就开始创作一组宗教诗歌,这就是于1851年出版的《宗教年》(Das geistliche Jahr)。第一部分的二十五首诗,从《新年》(Am Neujahrstage)到《复活节星期一》(Am Osternmontage),写于1819—1820年。其他四十七首,从《复活节后第一个星期日》(Am ersten Sonntage nach Ostern)到《一年的最后一天》(Am letzten Tage des Jahres),完成于1839—1840年。原本,德罗斯特是想以福音书为出发点,在巴罗克风格诗歌的宁静中写成一本修身养性书。经过了这次沉重打击之后,她的诗作转向自我剖析。她以闻所未闻的严厉,把自己送上了良心的审判庭,谴责自己信仰的动摇,试图在毫不留情的忏悔中弥补自己的失足和堕落:“不断……圣徒的拯救呼声:‘我信仰,主啊,请帮助我的不忠!’”但是,诗歌中的忏悔,并没有给她带来赦罪后的轻松。《宗教年》的基调是阴暗压抑的,不断重复着对自己罪孽的谴责。因为,德罗斯特认为,爱情上的这次错误,无情地将她永远地抛离了自己“明媚、纯洁的年代”。她一生的孤独、无助、内心的空虚皆源于此。《宗教年》的第二

部分诗歌，则更多体现了知识和信仰之间的矛盾，以及由于怀疑、疏远上帝而产生的负罪感。这不仅是诗人作为受过教育的人对宗教的疑问，而且也是整个时代人们的矛盾心理的体现：一方面，需要永恒的安全，另一方面，19世纪的人，本能地对自己看不见、摸不着的东西予以否认："我看不见你！/ 你在那里，哦，心灵的港湾，哦，生命的气息？/你能否刮起一阵风，让我的耳朵听到？……/哦，痛苦的耻辱：/我的知识必须杀死我的信仰。"（《复活节后第三个星期日》，Am dritten Sonntage nach Ostern）。《宗教年》的高潮是诗人在最后一首诗《除夕》（Sylvester）中的请求："哦，主啊，我跪在你面前：/请宽恕我最后的时刻！"和《圣灵降临节后的第二十七个星期日》（Am siebenundzwangzigsten Sonntage nach Pfinsten）。

贯穿《宗教年》所有诗歌的，是宗教的根本问题，这是困扰德罗斯特灵魂的问题。而她的回答几乎都是良心的畏惧、悔恨、绝望和对宽恕的祈求。"荒芜和灰暗"、"死亡"、"枯萎"、"呆滞"是她诗中经常出现的词汇，也是她对自己生活和灵魂的写照。无论后人对《宗教年》如何理解和评价，如今，它已经成为宗教抒情诗的杰出范例。

德罗斯特生活中重要的变化，是1826年父亲的突然去世。随后，德罗斯特和母亲及姐姐燕妮搬到明斯特附近的尼恩贝格居住。德罗斯特在这里度过了一段宁静的时光。她离群索居，每天读书、写作、做诗或者做白日梦。

30年代，德罗斯特又开始逐渐扩大自己的生活圈子。她多次出去旅行，参加各种活动。文学创作方面，她写出了一些无论形式和内容都极具比德迈耶风格的史诗和诗体小说，例如《圣本哈特修道院的客房》（Das Hospiz auf dem groβen St. Bernhard）、《医生的遗嘱》（Des Arztes Vermächtnis）和《鲁纳沼泽地战役》（Die Schlacht im Loener Bruch）。1838年，这些作品和其他一些诗作结集出版，是德罗斯特的第一部诗集，书名就叫《诗集》（Gedichte）。但是，诗集的销量很小，也没有引起什么反响，于是，德罗斯特开始了一段较长时间的创作间歇期。

在此期间，德罗斯特结识了一个人，一个在她生命最后十年中扮演最重要角色的男人：列文·许京（Levin Schücking）。许京是德罗斯特青年时代一位女友的儿子，比德罗斯特小十七岁，在明斯特做家庭教师和记

者工作。虽然许京的文学才能远远逊色于德罗斯特,但他们之间有许多共同点,使他们能够相互理解和欣赏:对文学的热爱,威斯特法伦是他们共同的故乡,都信仰天主教并保守。德罗斯特对许京的感情中,既有母性的关爱,也有恋人之间的情爱,更有志同道合者之间的理解。所以,从一开始,他们之间就有密切的文学合作,许京接手负责文集《美丽而浪漫的威斯特法伦》(Das malerische und romantische Westphalen) 的编辑工作后, 德罗斯特在很短的时间内为他提供了一系列描写不同地方及风景的散文和许多与当地历史有关的叙事谣曲。即使在他们关系破裂后,德罗斯特也继续参与许京主持的许多文学出版项目。许京的最大功绩在于,第一个发现德罗斯特的文学天才。德罗斯特的许多创作,与许京的敦促和鼓励是分不开的。而且,许京凭借自己在出版界的关系,促成了包括《犹太人山毛榉》(Die Judenbuche)在内的德罗斯特一些作品的出版。他在1862年出版的德罗斯特传记,为后世全面、公正地评价德罗斯特奠定了基础。

与许京交往初期,德罗斯特除了继续创作停顿已久的《宗教年》和已于1837年动笔的《犹太人山毛榉》,还创作了大量以威斯特法伦为背景的叙事谣曲。这些叙事谣曲可以分为两大类,一类描写历史命运,另一类讲述鬼怪。它们大多以历史事件或传说为题材,共同的主题都是罪孽和赎罪,都表现了面对无法理解的现实所经历的震惊。像在她最著名的《大主教之死》(Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln)和《报复》(Die Vergeltung,1841)中一样,她大多数命运叙事谣曲中的主人公都被某种疯狂的情绪驱使着。贪婪、复仇、犯罪和惩罚决定着事件的发展,而且在这些因素后面,还能看到上帝的干预。德罗斯特的鬼怪叙事谣曲是那个时代独一无二的。如果说,乌兰德和默里克等人的叙事谣曲还是秉承了民间叙事谣曲的传统, 那么, 德罗斯特的叙事谣曲除了严谨的形式,对鬼怪的塑造也与众不同:这些鬼怪常常是源自德罗斯特原始恐惧的最深处。他们以不可思议的超感现象出现,如死人、完全陌生的人等,侵入主人公的生活,使他受到内心剧烈的惊吓。

1841年秋季,德罗斯特前往博登湖,探访住在梅尔斯堡的姐姐燕妮和姐夫拉斯贝格。不久,许京作为拉斯贝格的图书管理员也随后到达。从1841年到1842年的冬天,德罗斯特与许京共同度过的这几个月,是她

一生中最幸福的时光。后来,德罗斯特曾对许京说过:我们在这里过的是神仙生活,我们在梅尔斯堡共同度过的时光,肯定是我们各自生命中最美好、最真诚的时光。在这里,德罗斯特远离了家乡,摆脱了所有义务,她能够自由地呼吸,她感到一直禁锢着自己的孤独之墙突然之间坍塌了。在对许京的爱情中,德罗斯特的生命感受到巨大的自由和力量,她获得了前所未有的创作激情,完成了她一生中绝大部分、也是最优秀的诗歌。在这个冬季,她几乎每天写一首诗,很快就写出了足够出一本诗集的诗作。这些诗歌的地域性也很强,有些甚至从标题就能看出,如《在博登湖边》(Am Bodensee)、《老城堡》(Das alte Schloβ)、《在钟楼边》(Am Turme)、《湖边酒馆》(Die Schenke am See)等。

除了这些以博登湖景色为题的诗作,德罗斯特还从家乡带来了一些素材。虽然远离家乡,但是,德罗斯特以轻松和自由的心境,完成了她的威斯特法伦主题——《荒原画卷》(Heidebilder)和《威斯特法伦风景》(Westphälische Schilderungen)。德罗斯特的一些典型的描写家乡威斯特法伦美丽景色的作品,并不是在故居中创作的,而是在远离故乡的博登湖边写下的。其中以《荒原画卷》为题的十二首诗,是德罗斯特诗歌中的核心。这些风景诗,同时是德语抒情诗历史上的一个里程碑。一方面,她以细致入微的观察和描写超越了古典文学和浪漫文学的情景抒情诗,克服了这些诗中主观情感和自然景色的相互交织。在她的诗中,表面上,自然似乎是独立的,但是,它仍然是一种比喻和象征。自然和人的生活一样,充满着各种相互矛盾的力量,有时呈现出宁静平和的景象,如《池塘》(Der Weiher):

> 它静静地躺在晨光里,
> 静得像心安理得一般;
> 西风来吻它如镜的水面,
> 岸边的花儿竟毫无所知。
> 蜻蜓在它的上面颤动,
> 金蓝色长条,点染着朱红,
> 映着日影的光辉照耀,
> 水蜘蛛觉得它在舞蹈。

一丛(戈乌)尾玉立在岸边,
聆听芦苇的催眠歌曲;
一阵和风飘来又飘去,
像低语:平安!平安!平安!

——钱春绮译

有时又充满了恐怖的气氛,如《沼泽地里的男孩》(Der Knabe im Moor):

哦,穿过沼泽真正可怕,
当那里弥漫着烧荒的烟雾,
烟气像幽灵似的盘旋,
蔓藤的卷须钩住灌木,
每踏一步都有水涌出,
听到地缝里嗞嗞歌唱,
哦,穿过沼泽真正可怕,
当芦苇在风中沙沙作响!

——钱春绮译

另一方面,德罗斯特的这些诗中,描写了一种德语诗歌中从未表现过的风景:荒原和沼泽。浪漫文学歌颂过河谷、山丘、莱茵河和森林。自德罗斯特起,开始了荒原诗的发展,经过黑贝尔(Christian Friedrich Hebbel)、施托姆(Theodor Storm)、勒恩斯(Hermann Läns),一直到当代的莱曼(Wilhelm Lehmann)。《荒原画卷》的新意,不仅在于使荒原成为抒情诗描写的对象,而且还在于对荒原的表现方式。在德罗斯特的诗中,自然不再是触发人孤独、思乡等各种情感的诱因。在她的笔下,每一个细节、每一种声响都被淋漓尽致地展现出来:闪亮的雨滴挂在荒原的柏树上,像水晶挂灯上的玻璃垂饰,绿草在阳光中颤抖,掩在甲虫的金色甲壳和蝉的透明的翅膀下。德罗斯特的听觉甚至比视觉还要灵敏,她能听到一只苍蝇发出的恐惧的叫声、小草的沙沙声和一个浆果落地的声音。德罗斯特把感官所捕捉到的各种感觉全部记录下来,这比印象主义

早了几十年。

这种对自然界事物细致入微的描写，只是德罗斯特对自然感受的一个方面。另一方面，德罗斯特在诗歌中又表现出自然界强大、神秘和恐怖的力量，以及她试图摆脱这种力量的尝试。例如在《荒原巨人》(Heidemann)中，从笼罩在荒原和沼泽上空汹涌蒸腾、阴森恐怖的雾气中，升起了一个令人毛骨悚然的巨大形象，只有逃到家中或基督教的祈祷中，孩子们才能得救。

这个荒原巨人是威斯特法伦地区的民间传说中的形象。同样《沼泽地里的男孩》中那些可怜的、有罪的灵魂，也是源自威斯特法伦的民间传说。它们变成幽灵到处游荡，与荒原和沼泽地里的自然力量结合在一起，等在孤独的男孩回家的路上，想抓住他、杀死他。德罗斯特这首著名的叙事谣曲，与复辟时期其他表现大自然魔力的诗歌，如默里克的《水妖宾瑟弗斯》(Nixe Binsefuβ)和《女妖歌》(Elfenlied)，大不相同。在那些诗歌中，大自然中的鬼怪，已经丧失了其原始的魔力。而德罗斯特的《沼泽地里的男孩》则与歌德的叙事谣曲《魔王》(Der Erlkönig)一脉相承，把大自然的力量展现在读者面前。但是，歌德是以古典的方式，把人作为事件的中心，而德罗斯特的重点却是大自然及其幽灵般的本质。而且，在德罗斯特的诗中，事件也不再是像歌德诗中那样，通过人物的对话交待清楚，而是，令人恐怖的沼泽地，作为自然和死亡魔力的结合，直接出现。《沼泽地里的男孩》看似一首令人毛骨悚然的叙事谣曲，实际上体现了人在没有信仰的世界中受到的威胁。阴森荒凉的沼泽地代表着没有信仰的生活，要把人拉进罪孽的泥塘，而人只有握紧《圣经》，心中怀着虔诚的信仰，才能在这场较量中获胜。

德罗斯特诗歌中的自然，有时呈现出令人心醉神迷的宁静和安详，有时又变换成一种可怕的魔力。这种对自然截然相反的理解和描写，源自她的知识和信仰之间的矛盾。她曾在诗中写道："为什么，啊！/为什么只有我会想起我读过的书？"还有："哦，痛苦的耻辱！/我的知识要杀死我的信仰。"这种矛盾与分裂不仅体现在她的宗教诗中，而且也极大地影响了她的自然诗和荒原诗。

德罗斯特与许京共同度过的快乐时光，随着1842年4月许京离开梅尔斯堡赴任家庭教师而结束。在随后的时间里，德罗斯特开始了新诗集

出版的准备工作。1842年夏天,德罗斯特回到家乡,继续新诗集的修改、删节和增补工作。直到1844年,新诗集终于出版,并引起较大的反响。

但是,德罗斯特的幸福却一去不复返了 —— 许京结婚了。之前,当德罗斯特得知许京打算结婚的消息后,曾多次在信中警告许京,不要仓促结婚。1844年,德罗斯特再次回到梅尔斯堡期间,许京携年轻的妻子前来造访。许京的结婚和来访,对德罗斯特是一次沉重的打击。在她写给许京的告别诗《珍重再见》(Lebt wohl)中,我们能看到她的痛苦:

> 别了,还有什么法子!
> 张起你们的飘飘的船帆,
> 让我独留在我的邸宅里,
> 寂寞的、凄凉的屋子里面。

之后,德罗斯特和许京的关系逐渐疏远冷淡,他们再也没有见面。直到1846年,许京出版了小说《出身骑士》(Ritterbürtigen),德罗斯特认为其中泄露了贵族世界的许多秘密,是背叛和出卖,两人之间的关系彻底破裂。

1844年,德罗斯特最后一次回到故乡威斯特法伦。此时的德罗斯特,身体已经非常孱弱,但是,在1844年至1846年期间,她还是写下了大量诗歌,其中的《草地上》(Im Grase)和《不眠之夜》(Durchwachte Nacht),属于她最优美的诗歌行列。

之后,德罗斯特几乎停止了文学创作。1846年,德罗斯特回到梅尔斯堡。1848年5月24日,这位德国文学史上最杰出的女诗人在博登湖边去世。生前,她曾说过:我不会也不想现在就出名,但是,我希望,百年之后,还有人读我的作品。毫无疑问,她的愿望实现了。

四 小说

以默里克和德罗斯特为代表的比德迈耶小说,在浪漫文学和后来的现实主义即自然主义文学之间,起着承上启下的作用:他们的小说中既渲染抒情、自然的气氛,又深刻挖掘人物的心理。

(一) 默里克的艺术家小说

今天的读者，更多地把默里克看做是一位杰出的抒情诗人。而当时，使默里克的名声传播到施瓦本地区之外的，是他的长篇小说《画家诺尔顿》。

《画家诺尔顿》一开始就出现了体裁定义的混乱问题。它的篇幅早已超过了中篇小说的范围，所以，默里克在最初构思时，称之为长篇小说。但是，随着创作的展开，默里克最终决定把它作为中篇小说。默里克的理由是，中篇小说作为一种新兴的文学体裁，具有环环相扣的叙事特点和引人入胜的魅力。

主人公画家诺尔顿与养父母的女儿阿格尼斯是一对恋人。但是，从童年起，诺尔顿就与吉卜赛女子伊丽莎白有纠缠不清的、莫名其妙的联系——后来才明了，她是诺尔顿的叔叔与一名吉卜赛姑娘私通的结果。伊丽莎白爱上了诺尔顿，想将他据为己有。于是，她设计使诺尔顿误认为阿格尼斯对自己不忠。愤怒的诺尔顿离开了阿格尼斯。此时，他经人介绍结识了查林伯爵一家，并爱上了伯爵的妹妹康斯坦泽。而诺尔顿的朋友、演员拉肯斯，为了帮助阿格尼斯并维护诺尔顿与阿格尼斯的关系，就假借诺尔顿的名义继续给阿格尼斯写信，并故意让康斯坦泽看到这些信，从而达到离间诺尔顿和康斯坦泽的关系的目的。老羞成怒的康斯坦泽抛弃了诺尔顿，并在一次演出之后，借口演出有讽刺已去世的国王之嫌，下令逮捕了诺尔顿和拉肯斯。出狱后，拉肯斯向诺尔顿讲明了与阿格尼斯关系的真相，并使诺尔顿与阿格尼斯重新在一起。之后，拉肯斯就离开了，他尝试着摆脱那个戏剧的、表象的世界，希望以木匠的身份面对日常生活的现实，但没有成功。于是，在他后来再次见到诺尔顿和阿格尼斯后，拒绝相认，紧接着自杀身亡。朋友的死给诺尔顿打击很大。他向阿格尼斯忏悔，说出了当初拉肯斯替自己给阿格尼斯写信的真相。而阿格尼斯无法承受这一切，也在精神恍惚中自杀而死。这期间每到关键时刻，伊丽莎白都会出现。面对命运的沉重打击，诺尔顿万念俱灰，奄奄一息。在他去世前，伊丽莎白也被发现死去。几个月后，康斯坦泽也离开了人世。

《画家诺尔顿》是在歌德的《威廉·迈斯特》和《亲合力》(Die Wahrverwandtschaften)的影响下写成的。小说中个人和家族复杂命运的交织，与晚期浪漫文学的命运剧有相似之处。但是，总体上看，《画家诺

尔顿》有创新之处：它展现了人物的心理变化。表面上看，书中的主要人物是由于巨大的命运的力量而走向毁灭的，而实际上，书中那些偶然事件，都是非理性的爆发，是人物内心混乱的表现。而贯穿全书的吉卜赛姑娘伊丽莎白，则象征着被压抑和排斥的潜意识。《画家诺尔顿》也是一部艺术家小说。诺尔顿和他的演员朋友拉肯斯，两个人都是存在于社会之外的艺术家，他们忍受着孤独的折磨，但是不能也不愿追寻原因。

默里克的另一部艺术家小说是1855年发表的《莫扎特在去布拉格途中》(Mozart auf der Reise nach Prag)。自从1824年观看了歌剧《唐·乔万尼》(Don Giovanni)的演出之后，默里克就一直对莫扎特保持崇敬之情。他在给友人的信中多次表示要以莫扎特为主人公创作一部作品。直到1852年底，默里克才动笔写这篇后来成为他最著名的作品、并成为最著名德语中篇小说之一的《莫扎特在去布拉格途中》。

小说描述的是莫扎特生命中的一天。1787年秋天，莫扎特和妻子从维也纳前往布拉格，参加他的歌剧《唐璜》(Don·Juan)的首演，途中在离冯·辛茨贝格伯爵宫殿不远的乡间休息。午后，莫扎特出去散步，偶然走进了伯爵家的花园，心不在焉地摘下了一个橙子，惊动了园丁。莫扎特给伯爵夫人写了道歉便签，被邀请到宫殿做客。宫殿里，伯爵夫妇正给侄女奥格妮庆祝订婚。正处于事业和名望顶峰的莫扎特夫妇受到整个贵族圈子的欢迎。莫扎特给大家讲述了自己的生活，并演奏了自己新歌剧的片断。他的音乐，特别是赞歌《你的笑声在黎明前消失》，感动了在场的所有人。但是，奥格妮却强烈地预感到，莫扎特将不久于人世，她看到莫扎特正在自己热烈的情感中迅速而又无法抑制地消耗自己，他只能是这世界上转瞬即逝的一颗流星，因为这世界无法承受他所流露出的过多热情。在为永恒的美感动和意识到一切都会消失之余，听众也认识到，只有在纯粹的艺术中才能获得永恒。小说的叙述视角在莫扎特、妻子和叙述者之间，在艺术家的自我认识、对现实生活痛苦的关注和听众赞赏的关注之间不断转换。

(二) 德罗斯特的《犹太人山毛榉》

为德罗斯特奠定其在德语文学史上地位的，除了她的抒情诗，还有她的中篇小说《犹太人山毛榉》(Die Judenbuche)。

《犹太人山毛榉》是德语中篇小说中的经典之作。它是从浪漫主义

到现实主义过渡期间的作品。小说的开始是简洁而现实的，而其中的景色描写、村民们的迷信和氛围的营造，有时是浪漫主义的，但是，对事件的客观描述又是现实主义的。

小说的故事发生在18世纪中叶威斯特法伦地区的一个山村里，因此，小说的副标题是《威斯特法伦山区的风情画》(Ein Sittengemälde aus dem gebirgichten Westfalen)。那是一个偏僻的、与世隔绝的山村，偷伐和偷猎是司空见惯的事。小说的主人公弗里德里希·梅戈尔的父亲酗酒成性，家境破败不堪，原本善良、朴实的母亲，在与父亲结婚后不久，就对家里的混乱和破落感到绝望和悲哀，因此，弗里德里希出生之前，就有了一颗充满哀伤的心。他自幼性格孤僻自卑。九岁时，父亲在一个风雪交加之夜死于布雷德尔森林。从此，同年龄的孩子视他为不祥之兆，因为传说死去的父亲在森林里闹鬼。弗里德里希也变得越来越孤独胆小。他十二岁那年，被过继给舅舅西蒙。当天晚上，西蒙就带着弗里德里希来到森林里父亲死亡的那棵树下。在西蒙的影响下，原本懦弱、常常受到嘲讽的弗里德里希变得越来越自信、越来越胆大，他的勇敢精神和吹嘘本领为他在村子里赢得了声誉，使他受到同伴们的钦佩和畏惧。在此期间，西蒙的猪倌尼曼德成为他形影不离的伙伴。弗里德里希越是想摆脱出身给他带来的不利处境，却越是灾祸不断。

弗里德里希十八岁时，森林里出现了一伙号称"蓝大褂"的偷伐者，他们异常狡猾和凶残。一天清晨，守林人布兰德追踪这帮偷伐树木的歹徒，遇到正在放牛的弗里德里希，便向他询问情况。弗里德里希随便给他指了一条路就回家了。不久后，布兰德被发现死在森林中。尽管法庭没有调查出任何证据证明是弗里德里希杀害了布兰德，但是，村民们私下里都认定他就是凶手，因为，从此之后，"蓝大褂"就再也没有出现。

开始时，弗里德里希还为布兰德的死感到内疚，因为是他给布兰德指了一条错误的路。但是，在西蒙的影响下，弗里德里希很快就没有了愧疚感。而且，他强烈地感觉到，西蒙就是"蓝大褂"的首领和杀死布兰德的凶手。从此之后，弗里德里希的性情越变越恶。

四年之后，在村里的一个婚礼上，弗里德里希正在同伴中炫耀他的表，犹太人阿龙突然当众说出，弗里德里希为买表而向他借了十个塔勒，现在要求弗里德里希还他的钱。当天晚上，森林里又闹鬼了。三天之

后，人们发现阿龙被打死在一棵山毛榉树下。当天夜里，弗里德里希和尼曼德都失踪了。

附近的犹太人花二百塔勒买下了那棵山毛榉，并在树上刻下一句希伯来咒语。

二十八年后的圣诞夜，一个瘸腿的白发男人来到村庄，自称是二十八年前失踪的尼曼德。他说自己在土耳其当了二十六年奴隶，跟弗里德里希早已失去了联系。这个人在村里住下，给地主家当信使。第二年秋天的一个晚上，此人没有回家。两个星期后，守林人布兰德的儿子小布兰德发现，这个人吊死在那棵山毛榉树上。人们从他身上的一个疤痕断定，他就是弗里德里希。

刻在树上的那句希伯来咒语是：

如果你靠近这个地方，就会遭到报应。

《犹太人山毛榉》是一部乡村小说和破案小说。然而，案件本身及其侦破过程并非小说的重点。小说重点突出的是环境、是被破坏的秩序，以及对任何罪行都将受到惩罚的警告。另外，这部小说就像其副标题一样，是18世纪威斯特法伦山区的一幅世俗风情画。

（三）耶雷米阿斯·戈特赫尔夫

耶雷米阿斯·戈特赫尔夫（Jeremias Gotthelf，1797—1854）是阿尔伯特·比齐乌斯（Albert Bitzius）的笔名，他于1797年10月4日出身于瑞士小城穆尔滕的一个新教牧师家庭。牧师庄园也从事农业经营，所以阿尔伯特是在真正的农村环境中长大的。另一方面，作为牧师的儿子，他又能超越一般农民，对他们的言行和思维方式做出自己的评判，这对他后来的文学创作具有重要意义。和祖父及父亲一样，他也在伯尔尼神学院攻读神学，深受赫尔德和施莱耶马赫（Friedrich Schleiermacher）思想的影响。二十三岁起，阿尔伯特就开始给父亲担任副牧师。次年在格廷根大学学习，并游历德国各地。回瑞士后在各地担任副牧师约十年。1832年终于被任命为吕策尔弗吕的牧师，并一度担任教区的督学。

阿尔伯特早就从父亲那里听说了瑞士作家裴斯泰洛齐（Johann Heinrich Pestalozzi，1746—1827）的教育和社会改革行为。后者创立了多所孤儿院和学校，从事贫苦儿童的教育工作，并且在自己的教育小说《林哈德和葛笃德》（Lienhard und Gertrud）中尝试对民众进行启蒙教育，

即“以一种能打动民众心智的方式,告诉他们一些重要的道理”。阿尔伯特以他为榜样,以极大的热情投身于农村的教育工作,并且也创作了一些以农民生活为题材的乡村故事,宣传自己关于大众教育的理念。

1736年,阿尔伯特发表了他的第一部长篇小说《农民之镜》,又名《耶雷米阿斯·戈特赫尔夫的生平》(Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf)。作者用作品中主人公的名字做自己的笔名,从此,耶雷米阿斯·戈特赫尔夫取代了阿尔伯特·比齐乌斯,成为一个留芳百世的名字。作品主人公耶雷米阿斯在父亲早逝后,失去了所有财产,成为孤儿,由乡里所有人家共同抚养。从此,耶雷米阿斯尝尽了世态炎凉,沦入社会底层。孤独无助和对这个冷漠、不公正的世界的愤恨,迫使他逃避到与阿奈丽的爱情中去寻找安慰。但是,当阿奈丽怀孕时,这两个贫穷的年轻人却无法结婚。最后,阿奈丽和孩子死于难产。绝望的耶雷米阿斯逃到法国当了兵。在军队中,他结识了一位善良、智慧、像父亲般关心他的法国人奔儒。奔儒教育他重新信仰上帝,树立生活道德,给了他开始新生活的勇气。在1830年七月革命巷战中受伤痊愈后,耶雷米阿斯带着为祖国服务的愿望回到家乡。但是,家乡并不欢迎他,他要求担任教师、警察等职务的申请都遭到拒绝。一场重病使他几乎丧生。病愈后,奔儒的遗产又帮他摆脱了困境,耶雷米阿斯终于认清了自己的使命,即改造人、帮助人、教育人。他住进一家旅馆,去关心、照顾孩子们,在与客人们的交谈中教育他们,他批判迷信和邪教,抨击政治上的非理性和极端主义,同时把自己的这些经历记录下来。小说的最后暗示,耶雷米阿斯可能得到乡文书的职位,这意味着,他可以在为大众的服务中获得快乐。

作者以作品中主人公的名字耶雷米阿斯·戈特赫尔夫为笔名发表的这部小说,引起了巨大反响。从此,耶雷米阿斯·戈特赫尔夫取代了阿尔伯特·比齐乌斯,在德语文学史上名垂千古。戈特赫尔夫开始文学创作,并非像当时许多作家那样,是对现实进行逃避。他是把文学作品看做是一种宣传工具。在《农民之镜》第一版的前言中,他写道:“从少年时代起,我就生活在民众当中,并深爱着他们,因此,他们的形象早已真实地植根于我的心中;现在,我认为,我有义务把他们的形象从我心中拿出来,呈现在你们的眼前,因为你们已经听到了,时代的呼声是‘更智

慧、更优秀'，这种呼声应该进入所有家庭。"在第二版的前言中，他更明确地说："我为民众服务。"他所说的民众，首先是指他的故乡伯尔尼地区的农民和手工业者。

随着第一部小说的发表，戈特赫尔夫很快进入了他的创作高峰期。之后，他又先后发表了中篇小说《黑蜘蛛》(Die schwarze Spinne，1842)、《怪女仆艾尔齐》(Elsi, die seltsame Magd，1843)、长篇小说《金钱和精神》(Geld und Geist oder Die Versöhnung，1843—1844)、《安尼·比尔·尤维格如何操持家务》(Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht，1843—1844）和长篇小说姊妹篇《长工乌利》(Uli der Knecht，1841)、《佃户乌利》(Uli der Pächter，1849)等一系列作品。40年代前半期，成为戈特赫尔夫的创作高峰期。1845年，柏林的施普林格出版社成为他的出版商，使他在德国的名声甚至超过了瑞士，并且，他还是当时德国图书市场上稿酬最高的作家。

戈特赫尔夫最脍炙人口的作品当数《怪女仆艾尔齐》和《黑蜘蛛》。戈特弗里德·凯勒(Gottfried Keller)曾说，就内容而言，《怪女仆艾尔齐》完全可以与歌德的《赫尔曼与窦绿苔》(Hermann und Dorothea）相提并论。《黑蜘蛛》更是从一发表，就赢得了读者和批评界的一致赞誉。其精妙的叙述结构，堪称德语中篇小说中的典范。小说开始，是在一个殷实的农民庄园里举行的星期日洗礼。有人问祖父，为什么在这幢美丽的房子里，保留着一根古老的黑色窗户柱子。祖父的讲述，才是故事真正的开始。故事的阴森、恐怖气氛，与现实的明媚欢乐形成了鲜明的对比。叙述者讲述着几个世纪前发生的事，而过去又通过那根窗户柱子与现在联系在一起。

几百年前，骑士汉斯·冯·施托芬在修建完豪华的宫殿后，命令农民们在一个月内修好一条林阴大道，两边种植一百棵榉树。大家叫苦连天。这时，魔鬼提出可以帮忙，条件是让他得到一个未受洗礼的孩子的灵魂。农民们惊恐得不知所措，村子里一个名叫克里斯提娜的女人一向泼辣、不信神，她替农民们与魔鬼签了协议，她希望的是，最终能施计谋骗过魔鬼。在魔鬼的帮助下，工程进展得很顺利，农民们对魔鬼的恐惧也在逐渐消减，"他们甚至开始算计，他们大家所有人的命加起来，要比一个未受洗礼的小孩子的命重要得多，他们越来越忘掉，对一个灵魂所

犯下的罪,比拯救成千上万个生命的功劳要重千万倍”。村子里一个孕妇的产期逐渐临近了。孩子出生后,虔诚的牧师立刻开始与魔鬼斗争,他给新生儿洗礼了。签约时魔鬼留在克里斯提娜脸上的印记开始肿胀,样子越来越像一只有毒的十字蜘蛛。当牧师成功地为第二个新生儿洗礼后,那个丑陋的印记破裂了,掉出来无数黑色小蜘蛛,给整个山谷带来死亡和瘟疫。当第三个孩子即将诞生时,克里斯提娜正忍受着地狱般的痛苦折磨;与此同时,农民们越来越倾向于牺牲这个即将出世的孩子,换得大家的安宁。牧师再一次,也是最后一次赢得了胜利,克里斯提娜变成了一只黑蜘蛛,疯狂地袭击所有人,“死亡的人数是人们闻所未闻的,而且,比死亡更可怕的是人们对这只蜘蛛的不可名状的恐惧,她无所不在,但人们却看不见她”。这时,村里一个善良的母亲献出了自己的生命,把黑蜘蛛关进事先准备好的窗户柱子的洞里。

这里,故事暂且中断,回到现实,之后又立刻进入第二部分。两百年过去了,山谷里的人们生活在富裕和安宁中,也逐渐变得傲慢和自大。由于极度自大,那位当年牺牲了自己生命的母亲的后人克里斯滕建了一所豪宅。那根古老的不祥的柱子,就给了雇工们。于是,在圣诞夜的狂饮欢宴达到高潮时,他们把那只黑蜘蛛放了出来。黑蜘蛛又带来死亡,直到克里斯滕牺牲自己的生命,把黑蜘蛛重新关进窗户柱子里,直到今天。它在不断提醒着村民,不要试探上帝和魔鬼。恐怖的往事也给这栋房子的住户带来了庇护和幸福,因为,多少代以来,他们都循规蹈矩,牢记着警告,心中怀着对上帝的敬畏,“人们不是怕那只蜘蛛,而是怕上帝”。

这个故事在参加洗礼的客人们当中引起了讨论。而且,故事的严肃意义,也使人们在接下来的洗礼宴上谈论了一些有意义的话题,这与一开始的热闹欢快形成了对比。

在这部作品中,戈特赫尔夫详细描写了洗礼的欢快气氛,从而更加衬托出祖父所讲述的故事的阴森恐怖。《黑蜘蛛》可以从多个层面上理解,它不仅是宗教意义上的上帝的警告。从社会批判角度看,是统治者的残酷压迫,迫使农民与魔鬼签约,走上犯罪的道路。从心里分析角度,可以看到,农民们是如何为了减轻自己良心的不安,从而一步步把克里斯提娜变成了替罪羊,使她成为集体犯罪的牺牲品。

戈特赫尔夫最经典的作品,恐怕非他的长篇小说姊妹篇《乌利》莫属。在第二部的出版前言中,戈特赫尔夫明确说出了自己写这部介于歌德的《威廉·迈斯特》和凯勒的《绿衣亨利》(Der grüne Heinrich)之间的乡村成长小说的意图:"这部小说的第一部,讲述的是一个长工如何通过自己的忠诚,从长工变成工头的故事。第二部讲的是一个工头陷于这个世界的种种束缚中,而精神最终使他得以解脱。对于有些读者来说,第一部过于世俗;对于读者对第二部的反映,作者拭目以待。作者不能说找到了正确,而只能说,怀着真诚的意志,追求了正确。"

第一部《长工乌利》讲述的是乌利与他的雇主之间的关系。雇主是个循规蹈矩的农民,他认为,自己作为真正的"师傅",要对自己的雇工们、上帝和人负责。在与乌利进行一次彻夜长谈之后,他唤醒了乌利心中对一种物质富裕同时笃信上帝的生活的向往,而这种生活,要靠勤奋劳动、为自己赢得好的声誉和感念上帝才能实现。当然,乌利作为农村的"威廉·迈斯特"还必须经受许多危险的考验。在师傅的帮助下,乌利通过了一系列考验,不仅为自己赢得了好名声,而且有了一笔不小的积蓄。于是,雇主推荐乌利到自己的堂兄弟尤戈里处担任工头一职。在那里,乌利又受到了雇主和雇工们的种种刁难,最终与雇主解除了关系。后来,乌利通过自己的努力和别人的帮助,成为佃户,并娶了弗蕾内丽丝——一个私生女为妻。

在第二部《佃户乌利》中,称为佃户的乌利变得轻率鲁莽,他交友不慎、偏听偏信、慢待家人。最终,他被卷入一场官司,一场突如其来的冰雹使他租种的耕地几乎颗粒无收。乌利幡然醒悟,意识到这一切都是上帝对他的警告和惩罚。大病一场的他死里逃生,也走出了人生的低谷。但是,他的经济状况却迅速恶化。一个偶然的机会,他素昧平生的岳父帮助他重新开始。

在这两部小说中,戈特赫尔夫不仅为读者展现了19世纪瑞士的农民世界,而且宣扬了一种基督教道德,即诚实正直总会有善报,恪守上帝戒条、勤奋劳动的人,就可以在此生有所收获。而人生中的事故和失败,都不是命运的打击,而是上帝的考验和告诫。上帝会根据人的表现,在其此生的尘世生活中就给与相应的奖励或惩罚。作者是带着明确的教育意图创作这两部小说的。他曾在给友人的信中写道,他要为"长工

们和女仆们”写读物。他希望通过自己的作品娱乐人、教育人,清楚地展示生活的意义,并为读者树立榜样。

戈特赫尔夫大器晚成,他三十多岁才开始从事文学创作,第一部小说问世时,他已经三十九岁。但是,他一生创作颇丰。他总共创作了八十多部长、中、短篇小说,是19世纪现实主义农村小说的创始人。他的作品多以农村中的小人物为主人公,对农村的现实状况进行批判的表现。他采用大众化的语言,常用伯尔尼方言,被誉为“民众作家”。

(四)阿达贝特·施蒂弗特

1805年10月23日,奥地利作家阿达贝特·施蒂弗特(Adabert Stifter,1808—1868)出身于波希米亚的奥伯普兰一个织布工人家庭。父亲早亡的他,由祖父母抚养长大。1826年至1830年,他在维也纳大学攻读法律、数学、自然科学和历史,但最后并没有结业。施蒂弗特一心想成为风景画家,由于生活贫困,他有相当长一段时间在贵族府邸做家庭教师。在维也纳期间,施蒂弗特还有一次铭心刻骨的痛苦的爱情经历。他爱上了一位名叫梵妮的商人的女儿。除了情书,他还给梵妮写了大量充满激情和渴望的诗歌。但是,或许由于施蒂弗特的贫穷,或许施蒂弗特在信中伤害了姑娘,梵妮最终听从了父母的意见,与施蒂弗特断绝了来往。失恋的痛苦使施蒂弗特成为作家。1950年根据他手稿发表的他最早的小说《尤利乌斯》(Julius),很可能就创作于他与梵妮恋爱期间。这篇小说带有强烈的自传色彩。小说中尤利乌斯与马利亚之间巨大的精神距离,很可能反映了作家与恋人之间的反差。

1840年,在他担任家庭教师的贵族女主人的敦促下,施蒂弗特在一本杂志上匿名发表了处女作《秃鹰》(Der Condor)。

一个引人注意的现象是,其实根本没有文学创作抱负的施蒂弗特,在19世纪40年代居然成了“时髦作家”,成为杂志编辑部争相约稿的抢手作家。这当然与当时的文学品味有关,让·保尔是当时影响最大(甚至超过歌德)的作家,而施蒂弗特早期的作品深受让·保尔的影响。但是,施蒂弗特绝对不是一个亦步亦趋地模仿让·保尔的作家。他们之间最根本的不同,是施蒂弗特作品中体现出来的对一个看不见的世界的追求和渴望。

施蒂弗特晚期的作品展示的是一种世外桃源般的、内外和谐的诗

化世界。而他早期的作品中,却贯穿着一种悲观的基调:人在强大的命运面前毫无抗争之力,例如《高山上的森林》(Der Hochwald),人理智地计划和准备的事情,最终全部无法实现,并成为人的灾难。但是,施蒂弗特在修订自己的作品集《习作》(Studien)时,淡化了这种不可知力量的威胁和命运无常的打击。他希望通过诗化现实,来克服宿命论、痛苦的虚无主义和文化悲观论。1853年,他在为自己的小说集《彩石集》(Bunte Steine)所写的著名前言中写道:"我们希望尝试找到那温柔的法则(das sanfte Gesetz),用它来引导人类。"这温柔的法则就是人与人共处的准则,其本质就是自我克制,就是节制有度。施蒂弗特在家庭、朋友这些有限的范围内,体现了他的"温柔的法则"。他的作品与政治现实没有任何联系,因为任何暴力的改变,都违背他的温柔的法则。他作品中的自然,就是温柔的法则,即和谐的秩序的反映。施蒂弗特作品中大量的自然景色描写,并不只是背景,而是面向过去的前工业时代乌托邦的组成部分。他笔下的自然景色,并非真正自然的世界和谐,而是有意识地人为创造的、历史现实的对立面。

施蒂弗特的中短篇小说主要收录在他的两个小说集中。1850年出版的《习作》收录了1840年至1850年间发表过的十三篇中短篇小说,其中包括《秃鹰》、《我曾祖父的皮包》(Die Mappe meines Urgroβvaters)、《高山上的森林》、《布利吉塔》(Brigitta)、《林中小径》(Der Waldstieg)等。如上所述,施蒂弗特在将这些小说结集出版时,大多做了很大的修改。因此,施蒂弗特的研究者们总是同时关注这些小说的两个版本,即"初版"和"《习作》版",因为他们认为,通过对这两个产生于不同时期的同一作品的版本进行比较,可以看出施蒂弗特在逐渐趋向古典主义过程中的创作风格的变化。

《习作》中的《布利吉塔》在初版时就赢得了一片赞誉,今天仍是施蒂弗特最重要的小说之一。小说的主要内容是:叙述者"我"在一次旅行中结识了一位举止庄重的少校。应少校之邀,"我"前往少校位于匈牙利草原的宫殿拜访。"我"在将要到达宫殿时,向路人问路时,遇到了布利吉塔。"我"在从远处第一眼看到布利吉塔时,还以为她是个男子;而当布利吉塔告诉"我"路时,"我"又以为她是个女仆,于是想给她钱作为酬谢。"我"受到少校的热情接待,并进一步了解了少校。少校兴趣广泛,热

心于社会和公益活动,受人尊敬。布利吉塔是个相貌丑陋的姑娘,从小就被大家孤立,却偏偏赢得了少校的注意和爱慕。但是,他的求爱一开始却遭到了布利吉塔的拒绝。她说:"我知道我丑,所以,我要求的爱情,会比这世界上最漂亮的姑娘更高。我说不清楚多么高,但是,我觉得这爱情应该是无边无际的。您看,这的确是不可能的,所以,您还是不要向我求婚了。"不过,少校最终还是娶了布利吉塔,他们婚后生了个儿子,生活非常幸福。然而,少校后来却因为一个漂亮的女子而对布利吉塔不忠。布利吉塔的心坠入了深渊,她带着儿子古斯塔夫离开家,搬到娘家遗留下来的马洛舍丽庄园定居,并开垦荒地,开始了新生活。十五年后,少校也来到马洛舍丽附近的一处庄园住下。他们两人都对共同生活心怀恐惧,担心再次经历失望,所以,他们决定培养睦邻关系。然而,一个偶然事件使他们的关系最终发生了转折:他们的儿子古斯塔夫——他并不知道少校是自己的父亲——有一次遭到狼群的袭击,关键时刻,是少校救了他。在少校的病床旁,布利吉塔和少校紧紧拥抱在一起,"他们像两个如释重负的人。世界又向他们敞开了大门"。小说着力塑造的女主人公布利吉塔是位追求个性解放的女性。她与众不同的个性,不仅体现在她的经济独立和与周围环境的抗争中,而且更加反映在她与自己的内心痛苦和自我认识的较量中。

1853年出版的《彩石集》是施蒂弗特送给养女的一份礼物。书中收录的六篇小说《花岗岩》(Granit)、《石灰岩》(Kalkstein)、《电气石》(Turmalin)、《水晶》(Bergkristall)、《猫银石》(Katzensilber)和《方解石》(Bergmilch),体现了作者在前言中提到的"温柔的法则"无所不在。这几篇小说在以前发表时,都有别的标题。在收入小说集中时,作者特意用石头的名字给它们重新命名,是为了强调这些石头的特性与作品中人物特性之间的关系。《彩石集》中《花岗岩》、《石灰岩》、《水晶》等几篇文学价值较高,其他几篇更偏重教育功能。当时的评论认为,从《习作》到《彩石集》,能看出施蒂弗特从美学到伦理学的过渡。

《水晶》是一篇圣诞节故事,它与《花岗岩》和《猫银石》一样,也是以儿童为主人公的。故事发生在阿尔卑斯山的两个村子葛察德和米尔斯多夫。两个村子中间隔着一座被冰川覆盖的山。虽然两个村子相隔不远,而且有一条翻过冰山的路连接着它们,但是,两个村子的差别却非

常大，它们的风俗习惯完全不同，就连两个村子居民的相貌都相去甚远。其中葛察德比较穷，村里的鞋匠与其他村民格格不入，这并不只是因为他富有，更是因为他娶了米尔斯多夫一位漂亮、富有的染坊主之女为妻。这在葛察德村的历史上是非常罕见的。所以，虽然米尔斯多夫的染坊主之女已经成为葛察德村鞋匠的妻子，但葛察德的村民们仍然视她为外人。他们的一双儿女康拉德和萨娜也不被村民们接受。所以，在康拉德稍微长大些后，这两个孩子就经常步行翻过山去米尔斯多夫的外婆家。故事就发生在平安夜，这对孩子从外婆家返回的路上，遇到了暴风雪，他们迷了路，在浓雾中误入了冰川的浮冰。夜里，哥哥不断提醒妹妹不要睡着，否则会被冻死。上天在关键时刻帮助了孩子们，让孩子们看到了北极光，并听到冰川的断裂声。第二天一早，他们又开始寻找走出冰川的道路。这时，葛察德和米尔斯多夫两个村的村民已经陆续起床，发现并救出了这两个孩子。这次经历，使村里充满了圣诞节的祥和气氛。鞋匠认识到，村民们都是自己的朋友。从这一天起，这两个孩子和他们的妈妈也终于被村民们当成了自己人。小萨娜在临睡前说出，他们在昨夜的冰山上看见了神圣的基督。施蒂弗特在这里讲述的，是一个获得新生的故事。孩子们误入冰川，实际上已经到了死亡的边缘，生与死只有一线之隔。但是，在这灾难性的经历中，孩子们见到了一个高贵美丽的世界："冰是蓝色的，是那么蓝，世界上没有任何一种东西是这种蓝色，它比苍穹更深邃更美丽，仿佛是一束明亮的光透过被染成天蓝色的玻璃。"

《暮年的爱情》(Der Nachsommer)是施蒂弗特的第一部长篇小说，被奥地利传统的文学评论家认为是与歌德的《威廉·迈斯特》一脉相承的成长小说。主人公海因里希·德伦多夫出身于一个维也纳富商家庭。富裕的家境使他不必从小为将来的职业而学习，而是可以完全按照自己的兴趣接受教育。他早年就对自然科学感兴趣，后来决定专门从事地质学研究。他放弃优越的生活条件，徒步穿行阿尔卑斯山，收集各种地质标本。一次，他在地质考察中突遇暴风雨，来到李萨赫男爵的庄园避雨，并应邀在庄园小住。他发现，男爵的房舍、花园、耕地和艺术木工作坊都是完全按照合理、有效和富有艺术效果的原则布置的。与男爵的交往对海因里希具有重要意义。男爵丰富的个人收藏和耐心细致的建议，使海

因里希的科学活动越来越系统化。而且,他的兴趣也越来越广泛,超出了专业研究的范围,艺术成为他最重要的研究领域。

一次,海因里希在男爵家结识了前来做客的玛蒂尔德母女,并发现,男爵与这对母女的关系非常亲密。在后来的交往中,海因里希与玛蒂尔德的女儿娜塔丽之间产生了爱情,并缔结了婚约。在他们婚礼的前夜,男爵向海因里希解释了自己与玛蒂尔德之间的关系:男爵上大学时,曾在玛蒂尔德家里做家庭教师,两人之间产生了强烈的爱情。但玛蒂尔德当时还很年轻,不可能结婚,两人只好分开了。几十年后,当他们重逢时,玛蒂尔德已经守寡,男爵的妻子也已故世。两人虽然旧情未泯,但并不打算结婚,只是保持着暮年的爱情,分别生活在相距不远的庄园里,经常往来。

小说创造了一个恬静、和谐、远离尘世喧嚣的世外桃源。小说中的人物生活在其中,与世无争,不关心外面的世界,他们之间的交往也没有矛盾冲突。施蒂弗特把自己的作品看做是与国家社会、道德生活和文学艺术中的丑恶进行的论战。他要用一种朴素和强大的道德力量,与现实的堕落对抗。

施蒂弗特在世时就已经成为著名的作家,作家的名声掩盖了他在教育领域的贡献。他认识到,提高国民的教育水平,是彻底改变社会现状的惟一途径。1850年,施蒂弗特开始担任公职,曾任上奥地利国民学校督学,后任皇家内廷参议,1865年退休。施蒂弗特晚年身患重病,并忍受着抑郁症的折磨。1868年1月28日,施蒂弗特在林茨去世,至于他的死是不是自杀,至今说法不一。

五　戏剧

戏剧艺术在德国有着悠久的传统。在启蒙运动、魏玛古典文学时期,戏剧都是许多作家偏爱的文学形式。18世纪末,戏剧已经成为德国文学中的主流形式。尤其是在市民成为文化的主力军之后,戏剧受到市民阶层的广泛喜爱,成为市民阶层最主要的文化消费和娱乐消遣形式之一,德国各地纷纷建立固定剧场。在奥地利,戏剧的发展更加迅速。到19世纪中期,维也纳已经拥有五个正规的剧院,两个在内城,三个在郊区,至于流动剧团、临时剧场或简陋的剧场就更多了。可以说,维也纳的

戏剧艺术，是维也纳文化生活的一个缩影，戏剧艺术对维也纳的文化生活影响之大，在德语文化圈中没有任何一个国家或地区可以与之相比。维也纳的城堡剧院(Burgtheater)原来叫宫廷城堡剧院(Hofburgtheater)，1776年被皇帝钦定为国家剧院(Nationaltheater)，成为专门上演高雅戏剧的场所。而大众剧则在维也纳郊区的一些剧院上演。在那里，所谓的维也纳大众剧(Wiener Volksstück)在19世纪上半叶经历了新的辉煌。

(一) 维也纳大众剧

维也纳大众剧是从浮华的巴洛克戏剧发展演变而来的，只是风格更加欢快轻松，尤其是在17世纪末、18世纪初加入了丑角汉斯乌尔斯特(Hanswurst)之后，更加受到观众的喜爱。但是，这种过分粗俗的表演方式，于1752年被禁止，丑角从此从舞台上消失，大众剧逐渐发生了变化，以维也纳大众生活中普通人为原型的人物登上了舞台；而且，尽管这一时期颇为流行掺杂了童话和魔幻因素的鬼怪剧(Gespensterdrama)和魔幻童话剧(Zaubermärchen)，但是，维也纳大众剧的情节却更加现实，作者给时事披上古代或神话的外衣，借古讽今。维也纳大众剧中，许多实际上是教育剧(Besserungsstück)：主人公对自己的生活不满意，后来，仙女们帮助他实现了内心的愿望。但是，这时他才认识到，自己实际上并没有获得内心的宁静。在认识到这一点之后，他希望再回到过去的环境。赖蒙德(Ferdinand Raimund)和内斯特罗伊(Johann Nepomuk Nestroy)的许多剧作就是这种基本模式。这些剧作的比德迈耶风格体现在对“小幸福”的寻找和满足感上。不过，在最终重新建立的和谐中，还包括了对现实世界破碎现状的认识，只不过，这种认识的残酷性，已经被幽默所削弱了。剧作家用戏拟(Parodie)的手法，对人的弱点进行批评讽刺，但是，由于严格的检查制度，他们不涉及当局，所以，观众们所嘲笑的，实际上是自己。

1. 赖蒙德

赖蒙德(Ferdinand Raimund，1790—1836)生命中的绝对中心是戏剧，根本没有位置留给其他事情，所以，他一生中的那些外部事件，完全可以一笔带过。赖蒙德原名赖曼(Ferdinand Jakod Raimann)，出身于维也纳郊区一个旋工家庭。由于父母早逝，无法继续上学，因此早年就去糕点店当学徒。因为常去城堡剧院卖糕点，于是对戏剧产生了兴趣。

1808年,为了实现他的演员梦,他逃离糕点店,参加了一个流动剧团,1810年开始登台演出。1814年,他终于回到维也纳,在维也纳郊区的约瑟夫城剧院演出。1815年,他因在当时著名编剧格莱西(Josef Alois Gleich)的一出戏中扮演一个滑稽角色而一举成名,成为维也纳著名的滑稽演员。1817年,他转到利奥波德城剧院演出。同时担任导演的他,常常对剧本不满意。1823年,由于他的义演急需一出好戏,而当时大名鼎鼎的编剧麦斯勒(Karl Meisl),在将维兰德(Christoph Martin Wieland)一篇童话改写了几场就甩手不干了之后,赖蒙德不得不接手继续写下去,于是就诞生了《魔岛上的气压计制造者》(Der Barometermacher auf der Zauberinsel)。该剧取得了意想不到的巨大成功,于是赖蒙德正式开始了戏剧创作。1824年上演的《鬼王的金刚石》(Der Diamant des Geisterkönigs)更是大受好评;1826年的《来自仙界的少女或成为百万富翁的农民》(Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Milionär)成为他最著名的剧作之一。但是,赖蒙德的创作也曾跌入低谷,创作于1826年的《被束缚的幻想》(Die gefesselte Phantasie)被评论界认为是他最失败的作品。但是,1828年,赖蒙德以《阿尔卑斯山神和仇视人类者》(Der Alpenkönig und der Menschenfeind)达到他创作生涯的最高峰。然而,紧接着,1829年投入巨资排演的《带来不幸的王冠》(Die unheilbringende Krone),却使他又一次经历了失败。给赖蒙德精神造成巨大打击的是,利奥波德城剧院的新主人经营不善,使被赖蒙德视为生命中灵魂的剧院陷入财政危机,于是,他辞去剧院的职务,从此之后只进行客座演出。他曾去慕尼黑、布拉格、柏林、汉堡演出,并赢得巨大的声誉。与此同时,赖蒙德愈发怀念故乡的观众。1834年,他的最后一部剧作《挥霍者》(Der Verschwender)在约瑟夫城剧院上演。

赖蒙德作为当时维也纳著名的编剧和滑稽演员,他的个人生活也极具戏剧性,只不过不像舞台上那样轻松幽默。他自己曾带着苦涩的自嘲讲述过他的婚姻生活:1820年,正忍受抑郁症折磨的他,被格莱西的女儿,美貌而放荡不羁的路易斯·格莱西乘虚而入。但赖蒙德没有出现在婚礼上,因而成为众矢之的。面对对方的各种阴谋诡计和公众的指责,赖蒙德被迫成婚。这次婚姻的结果注定是离婚。但是,离婚虽然挽救了赖蒙德的尊严,却使他无法与真正相爱的托尼·瓦格纳正式结婚。他

们的共同生活经受了许许多多的磨难和指责。

赖蒙德的死，也与人们对一个快乐的滑稽演员的想像不符。他的死，非常具有古怪的魔幻色彩。赖蒙德一生都生活在一种恐惧中，害怕被疯狗咬伤而感染狂犬病。1836年，他真的被狗咬伤。随后出现的各种偶然现象，使他陷入妄想，认为自己真的染上了狂犬病。绝望中的赖蒙德开枪自杀，在经历了五天的痛苦折磨后去世。

赖蒙德与他同时代的许多编剧不同，他不是一个创作速度很快的作家。但是，他的戏剧创作，继承了维也纳大众剧的传统，又摒弃了当时大众剧中低级粗俗的噱头，他擅长使用滑稽手法，把正直的下层人民与寄生的富贵阶层进行对比。他用取自民间的素材，创作了一些具有人道主义倾向的童话剧和魔幻滑稽剧。其中最具代表性的是《来自仙界的少女或成为百万富翁的农民》和《阿尔卑斯山神和仇视人类者》。

在童话剧《来自仙界的少女或成为百万富翁的农民》中，不仅有童话世界的因素：仙女、魔力、精灵，而且作者用拟人的手法塑造了一些比喻性的形象，如忌妒、仇恨、青年、老年、满足等。仙女拉克丽摩萨与凡人生了个女儿，她希望女儿能在富裕的环境中成长受教育。于是，她想把女儿嫁给女鬼王的儿子。她的这种妄想使自己受到惩罚，丧失了魔力。她要恢复自己的魔力，只有一个办法，就是让女儿洛特与一个贫穷但品质高尚的小伙子结婚。于是，仙女把女儿交给了一个叫乌尔策的农民抚养。洛特对自己的身世一无所知，在农民家长大，并且真的爱上了贫穷的渔民卡尔。这时，曾被仙女拒绝过的“忌妒”出现了。为了阻挠仙女从惩罚中解脱出来，“忌妒”给了农民乌尔策数不清的财富。一夜之间成为百万富翁的乌尔策搬到城里，享受荣华富贵，并禁止洛特的穷未婚夫上门——他要让洛特找个门当户对的夫婿。与此同时，卡尔也受到了财富的诱惑：“忌妒”的同伙“仇恨”也让卡尔成了富翁。于是，卡尔化名弗赖尔到乌尔策家提亲，乌尔策马上就同意了。但是，纯朴善良的洛特拒绝了，她反对继父的安排——她不知道这个富有的弗赖尔就是自己的心上人，还在一心一意等着可怜的卡尔。最后，在善良的精灵和“满足”的帮助下，一切以大团圆结局：当乌尔策发现，“年轻”离他而去，“老年”正在迅速来临时，他认识到自己的错误行为，开始诅咒自己的财富。在这部戏中，赖蒙德表现了恶能破坏满足，引起忌妒、仇恨和不满，而恶的根

源是财富。

同样的主题还出现在赖蒙德的最后一部魔幻童话剧《挥霍者》中。贵族青年尤利乌斯·冯·弗洛特维尔非常富有，但是，他不知道，他的财富是他的情人米娜带给他的，而米娜其实是仙女克里斯坦娜的化身，二十一年前由仙女王派到人间帮助善人，爱上了弗洛特维尔，并帮助他获得了巨大的财富。她在返回仙境之前，向弗洛特维尔说出了真相。克里斯坦娜走后，弗洛特维尔的生活挥霍无度，最后一贫如洗，到他以前的仆人瓦伦丁家门前乞讨。忠诚的瓦伦丁收留了他。弗洛特维尔认识到自己的错误，在自己宫殿的废墟前发誓，"再也不会回到你们那个世界"。弗洛特维尔虽然原来生活奢侈挥霍，但他慷慨善良：他曾把自己生命的一年送给仙女；仙女走后，有个乞丐常来向他乞讨，弗洛特维尔总是送给他许多金银财物。其实，这个乞丐是仙女派来的保护神。后来，他把以前向弗洛特维尔讨来的财物都物归原主。克里斯坦娜也答应回到他身边，永远相爱。在《挥霍者》和《来自仙界的少女或成为百万富翁的农民》中，表面事件都具有童话色彩：弗洛特维尔和乌尔策都意想不到地获得了财富，但是，与童话不同的是，这里的财富不是奖赏，而是诱惑和考验。不劳而获的财富，并不能给人带来满足。剧中对此进行的道德批评，打破了舞台上的童话魔幻，针对的实际上是现实生活。

赖蒙德最成功的创作，无疑是《阿尔卑斯山神和仇视人类者》。主人公拉佩尔科普夫是个富有的地主，他拥有一处宫殿般的庄园，却过着地狱般的生活：他患有嫌恶人类症，情绪恶劣，疑心病严重，整天猜疑别人阴谋杀害她。他把普通的厨刀看成是杀人凶器，视善良的仆人为谋杀者。他远离众人，生活圈子越来越小，最终躲入大森林去过隐居的孤独生活。化装成猎人的阿尔卑斯山神阿斯特拉加鲁斯也无法帮他消除这种对人类的仇视。于是，山神把他带回庄园，用魔法使他变成姐夫希尔贝克恩，山神自己变成拉佩尔科普夫，对他百般施虐，仇视他、怀疑他，使他亲身体会到自己胡作非为的可憎形象，帮助他认识了自己，由仇视人类者转变成一位慈善的博爱主义者。山神高兴地庆祝他的治疗成功。剧中的拉佩尔科普夫实际上是矛盾分裂的体现，他不仅体现了作者本人的矛盾分裂，而且也表现了当时维也纳上层社会年轻人普遍的心理状态。值得注意的是，剧中使用了双影人(Doppelgänger)的手法：山神为

治愈拉佩尔科普夫的疑心病，采用了一种极端疗法，即山神自己化身为拉佩尔科普夫，让后者自己观察自己，从而最终认识自己。也就是说，这既是对浪漫文学的戏拟——以双影人的方式，又是对启蒙运动道德的宣扬。

2. 内斯特罗伊

曾经有一段时间，内斯特罗伊（Johann Nepomuk Nestroy，1801—1862）和赖蒙德同时在维也纳大众剧舞台上创作和演出。现在来看，他们是维也纳大众剧最杰出的代表，而当时，他们之间更多是竞争对手关系，彼此之间为赢得观众而暗中较量。后来，赖蒙德的自杀，使维也纳大众剧的舞台，成为内斯特罗伊一个人的天下。

内斯特罗伊1801年12月7日生于维也纳。父亲曾是个成功的律师，但是，由于妻子早逝、资本投机失败，家道开始败落。内斯特罗伊在大学学习了两年法律之后，为了于1822年8月24日在城堡剧院的一出歌剧中扮演一个角色而中断了学业。做出这个重大决定，除了他所受过的音乐教育之外，他的表演天赋也是一个重要原因。这次演出后不久，内斯特罗伊就结婚了，为了养家糊口，他必须继续当演员。但是，这段婚姻并没有维持太久。1827年，追求享乐的妻子抛弃了内斯特罗伊和他们共同的儿子。这次不幸的婚姻和之后无数的桃色事件，能够帮助人们理解内斯特罗伊的性格：一方面，他情绪极度不稳定和容易冲动，另一方面，他又非常需要调理。内斯特罗伊一生都没有原谅他那不忠的妻子。天主教控制下的奥地利，内斯特罗伊是不可能再次结婚的，所以，他与女演员马丽·韦勒一直保持事实上的婚姻关系——尽管他与许多女子有关系。对于内斯特罗伊来说，马丽·韦勒是位可靠的伴侣，是几个孩子的好母亲，是个精明的好主妇。她具有经营头脑，帮助内斯特罗伊取得了可观的财富。她具有所有内斯特罗伊不具备的性格特点，她性格坚强，意志坚定，心理稳定，在内斯特罗伊自己把握不了自己的时候，她能帮助他控制自己。

另一种支持着内斯特罗伊、使他没有堕落的力量是戏剧。在他演员生涯的最初阶段，他曾在许多地方的小舞台上演出过，1831年，正式成为维也纳剧院的演员。内斯特罗伊曾以上一代著名的大众剧演员赖蒙德为榜样，很快就拒绝了悲剧角色，在喜剧领域找到了适合自己的道

路,那就是演荒诞喜剧。从1831年到1854年,他在维也纳剧院和利奥波德城剧院(1847年改建后更名为卡尔剧院)担任演员和编剧。1854年,他出任卡尔剧院的院长。1860年之后,他逐渐淡出,在格拉茨颐养天年,只是在重要演出中偶尔登台。1862年3月25日去世。

在内斯特罗伊活跃在舞台上的三十多年中,他把全部精力都献给了舞台。他一生创作了八十三部剧作,其中六十七部诞生于1832年到1852年间,也就是说,平均每年三部。1832年到1838年,他平均每个月有十八个晚上要登台演出。1854年之后,即他不必再为赚钱而登台演出之后,他有时每月还接演三十个角色。

内斯特罗伊的剧作,大多以前人的作品为基础,对它们进行戏拟或改编。尽管内斯特罗伊也创作魔幻剧和童话剧,但是他的重点并不在于创造魔幻和童话气氛。他更多地关注现实,在他的八十多部戏剧中,他以漫画似的手法,表现了当时维也纳的生活及典型人物。他的作品多采用维也纳方言,以戏拟的手法揭露和讽刺时弊。

内斯特罗伊作为编剧取得突破性成功的作品是于1833年首演的魔幻滑稽剧《恶神或流浪汉》(Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt)。内斯特罗伊把现实的情节放进维也纳魔幻剧的框架中,并把故事发生的环境换成了维也纳手工行业。故事一开始,在仙王的宫殿里,几个老魔法师在痛斥恶神鲁帕茨瓦迦朋度斯引诱他们的儿子,使他们的儿子生活放荡。幸福仙女弗尔图娜则认为,财富会使任何一个人走上正路。鲁帕茨瓦迦朋度斯却认为,爱情仙女阿莫罗萨的力量更大。于是,他们就打了个赌:弗尔图娜用自己的魔力帮助三个穷小伙子获得财富,如果他们中至少有两个能从此走上正路,开始新的生活,就证明弗尔图娜的力量比爱情仙女大。但是,如果这三个小伙子浪费财富,自己破坏自己的幸福,那么,弗尔图娜就输了,她就必须同意自己的女儿与一位年轻魔法师的婚事。接下来的场景是在人间,三个一贫如洗的手工业工匠在一家酒馆赌博,他们是粗野嗜酒的鞋匠克尼里穆、老实的木匠赖穆和追求奢侈生活的裁缝茨韦恩。他们三人都梦到了共同的幸运数字,于是,他们把自己最后的一点钱都下了赌,并且真的中了巨奖。他们平分了赢来的钱,然后约定,一年以后在维也纳再见。之后,茨韦恩在一座豪华别墅里过上了花天酒地的生活;克尼里穆整天狂

饮酗酒；赖穆则与师傅的女儿结了婚。一年过去了，在约定的相聚之日，茨韦恩和克尼里穆又一贫如洗地出现再赖穆面前，而赖穆则过着富裕的生活。茨韦恩和克尼里穆不愿意放弃他们放荡不羁的生活方式，所以，弗尔图娜输了，她不得不承认，爱情仙女的力量比自己的大。最后，阿莫罗萨用爱情的力量，使茨韦恩和克尼里穆也走上了正路，最终战胜了恶神鲁帕茨瓦迦朋度斯。在这部戏中，传统维也纳大众戏剧中的魔幻因素——魔鬼、仙女和魔法师——都只是现实故事情节的大背景。三个工匠的性格鲜明，各不相同：茨韦恩是个唐璜式的人物；克尼里穆的宿命论信条，与"三月前"的悲观主义世界观非常相符；赖穆是他们三人中最市民化的人物。

内斯特罗伊最著名的滑稽剧应该是《他想开个玩笑》(Einen Jux will er sich machen)。主人公韦贝勒是名规矩老实的店伙计，过着单调简单的生活，但他总想做件出格的事。于是，趁着老板参格勒不在家，就和店里机灵的学徒克里斯托弗勒一起到不远的京城去旅行。在那里，他们经历了许多妙趣横生的惊险故事：他们险些与老板不期而遇，情急之中，他们躲进一家时装店，而时装店的老板娘就是他们老板的未婚妻。韦贝勒先是顺口胡编了个冯·菲舍夫人，说自己是她的丈夫，正在找她。巧的是，时装店老板的一位女友冯·菲舍夫人正好来访。这位冯·菲舍夫人似乎觉得这事很有趣，就假戏真做地让"自己亲爱的丈夫"请自己和女友出去玩乐。他们来到一家餐馆，两位女士点了豪华大餐，韦贝勒的骗术马上就要露马脚了，而且，他们还发现，在同一家餐馆里，与他们一墙之隔，坐着他们的老板参格勒。于是，两个骗子立刻逃掉了。慌不择路的他们居然跳上了参格勒租用的马车，又引起了一连串令人捧腹的误会。最后，当韦贝勒和克里斯托弗勒回到店里时，正赶上一个小偷入店偷盗，被他们当场抓获。对这一切一无所知的老板回来后，大大奖赏了他们。最后的结局是皆大欢喜，所有有情人终成眷属，韦贝勒也用计娶到了他编造出来的"冯·菲舍"夫人。在这出戏里，内斯特罗伊借用了传统的滑稽喜剧的模式，只是为了戏拟。他借助语言的力量，与传统滑稽喜剧中混淆、误解、偶然事件和结婚等一成不变的老套路拉开了距离，并超越至荒诞，内斯特罗伊也成为运用喜剧和歌舞剧技巧的先驱者。

内斯特罗伊是革命的积极拥护者。随着19世纪40年代奥地利革命

运动的高涨,其作品的批判性日益强烈。在《市侩小城中的自由》(Freiheit in Krähwinkel,1849) 中,内斯特罗伊对革命进行了深刻尖锐的分析,指出反革命将要复辟,预言了未来的政治发展趋势。他创作于1849年的《老夫少妻》(Der alte Mann mit der jungen Frau)在他生前被禁演,直到1890年才被首次搬上舞台。这出戏的内容是:

富有的砖瓦厂主凯恩是个聪明理智的人,在六十岁时娶了年轻的姑娘蕾吉娜为妻。但是,不久之后,他就发现,生活条件的改变,使妻子变得轻浮而傲慢。而且,妻子禁不住年轻的雷费尔德男爵的诱惑,与之关系暧昧。胆小怯懦的男爵不敢接受凯恩决斗的要求,凯恩便在一个大型社交场合公开羞辱了他。该剧的最后一幕是在一年之后。在这一年间,凯恩对待妻子冷若冰霜。蕾吉娜的一些朋友准备帮助她离婚,他们发现,凯恩对一个政治犯的妻子关怀备至,而且,后者生下了一个孩子。于是,他们想以此要挟凯恩。当然,观众知道,这个政治犯安东是个性格暴躁的革命者,已经越狱,并且一直藏在凯恩那里。此时,国家发布特赦令,于是,一切真相大白,那个孩子是安东的儿子。蕾吉娜羞愧地请求凯恩原谅。这里,作者没有选择通常的和解、重建美满和谐婚姻的大团圆结局,而是让凯恩选择放弃。凯恩离开了欧洲大陆,临走前对妻子说,她可以选择忘记他,也可以在思考一年之后,再去找他。

在这出戏里,内斯特罗伊成功地摆脱了歌舞滑稽剧的脸谱化典型人物形象,塑造了不同性格的人物:年轻男爵是个胆小鬼,蕾吉娜的母亲是个恶魔。内斯特罗伊对贵族的讽刺和批判,也许是这部戏被禁演的一个原因。但是,更重要的原因是,他通过凯恩表明了对1848年革命的态度。剧中,凯恩在收留逃亡的革命者安东时说:"您所做的一切,有成千上万的人——不管是通过行为、语言或者思想——已经做过了,几乎每个人都做过了。面对今天欧洲的危机,谁又能说:我未曾参与?革命就在空气里,每个人都吸进了它,而每个人呼出的,又是革命。"《老夫少妻》无论在其主要的政治情节,还是次要的婚姻悲剧中,都具有明显的道德教育色彩,因此,它是内斯特罗伊为数不多的严肃喜剧,是19世纪德语文学中重要的政治戏剧。

(二) 格里尔帕策

如果说,以赖蒙德和内斯特罗伊为代表的维也纳大众剧主要是在

维也纳郊区的剧场上演，那么，维也纳的城堡剧院，也就是国家剧院，则是为格里尔帕策（Franz Grillparzer，1791—1872）的戏剧保留的。从1818年起，格里尔帕策就开始为城堡剧院创作剧本。

1. 生平

1791年1月15日，格里尔帕策出身于维也纳内城一个成功而富有的律师家庭，原名塞拉芬·克罗蒂乌斯·格里尔帕策（Serafin Koldius Grillparzer）。他的父亲生性冷漠、腼腆，是个非常自律的理性主义者，四十九岁时就因病去世。或许格里尔帕策及其兄弟们的性格更多遗传自母亲一族：母亲和格里尔帕策的一个兄弟后来都自杀身亡，另外一个兄弟患有严重的神经官能症。这也许能解释格里尔帕策性格和命运中的某些问题，例如，有时候近似病态的优柔寡断、忧郁的痛苦和怀疑、与时代的强烈对立、他与女性的关系以及在日常生活中表现出来的过分敏感等，也许都来自母亲的遗传和影响。父亲去世后，格里尔帕策曾写道：对于母亲来说，作为长子的格里尔帕策就既是儿子又是丈夫。他与母亲之间虽然不是夫妻关系，但他们的共同生活，确实很像婚姻生活。格里尔帕策深爱母亲，以至于他作品中的主人公，都不允许有亲生母亲出现在舞台上；在现实生活中，他与母亲之间的密切关系，影响到他与其他女子的关系，特别是他与"永远的新娘"卡塔林娜·弗吕里希的关系。

格里尔帕策是在1820年冬天第一次认识弗吕里希四姐妹的，后来，他很快就注意到了有着一双独特眼睛的卡塔林娜。卡塔林娜与格里尔帕策一样，有着很好的音乐素养，有着细致的观察能力和敏锐的感知能力。他们其实是同样类型的人，也许正因为如此，他们才彼此无法容忍。格里尔帕策把卡塔林娜看做是自己的未婚妻，但是，1826年他曾在日记中写道，"这个姑娘令人无法忍受"。其实，格里尔帕策认识到，卡塔林娜是最适合他的女子，而在此之前，只有他的母亲最适合他。所以，如果格里尔帕策想要遵循自己给自己立下的禁忌，那他就要承受巨大的自我折磨。他和卡塔林娜一直在一起，但是，直到格里尔帕策过了八十岁生日，他才向卡塔林娜求婚。第二年，即1872年1月21日，格里尔帕策逝世。

如果说所有作家都是矛盾分裂的人，那么，在格里尔帕策那里，就连矛盾分裂都是分裂的。他的一生，既经历了拿破仑军队对维也纳的包围，也经历了1848年革命。他曾体验过三月革命前严格的出版审查制

度，也亲眼看到它被解除。他亲历了奥地利富裕市民阶层的兴起，对奥地利多民族国家的痛苦灾难有着切身体验。他本人曾作为公务员和作家为这个国家服务：1813年，他开始在宫廷图书馆实习，1818年被任命为城堡剧院的编剧，1838年退出戏剧舞台。1832年担任宫廷档案馆馆长，后任枢密顾问，1856年退休，五年之后又被皇帝任命为帝国顾问。他曾热烈向往和歌颂1848年革命，欢呼梅特涅的下台，可是后来，他又诅咒革命。他反对立宪制或共和制，拥护君主制，表示效忠皇帝，忠于哈布斯堡家族的这个国家。格里尔帕策生前获得了各种荣耀，外表看来，他似乎走了一条成功的仕途，但是，他自己的日记说明，他真正感兴趣的是历史和文学。

2. 文学创作

格里尔帕策的戏剧创作，大多取材于希腊、斯拉夫的神话传说，或者源自奥地利、法兰克和西班牙的历史。他通读了古希腊的悲剧，与歌德和席勒一样热爱古希腊文学。但是，他反对德国古典文学对古希腊文学理想化的理解。同时，格里尔帕策怀着对深层心理学的兴趣，在舞台上展示人物的内心世界。研究心理对疾病影响的心身医学（Psychosomatik），从18世纪开始，就是维也纳医学界的一个流派，从奥地利女皇玛丽亚·苔蕾西亚（Maria Theresia）的御医格哈德·冯·斯韦滕（Gerhard von Swieten），到格里尔帕策的好友、《心灵的营养学》（Diätetik der Seele）的作者冯·弗伊希特斯勒本（Ernst von Feuchtersleben），再到弗洛伊德（Siegmund Freud），都热衷于心理分析。神话和心理学，曾被托马斯·曼称为“最有创造性的天赋”，是两股巨大的力量，在克莱斯特、黑贝尔等许多19世纪作家的作品中起了重要作用。格里尔帕策也同样臣服于它们的巨大力量。

格里尔帕策第一部大获成功的剧作是于1817年首演的命运悲剧《太祖母》（Die Ahnfrau）。太祖母曾经背叛自己的丈夫，有了一个情人，因此被杀死。后来，每当这个家族面临灾难时，太祖母的幽灵就会出现。只要这个家族还有一个人活着，太祖母的罪孽就会像一道诅咒一样悬在这个家族后代的头上。现在，家族中最后一个男子老伯爵波罗廷和女儿贝尔塔生活在宫殿里。老伯爵认为，只要让女儿与曾把女儿从强盗手中救出的年轻人雅罗米尔结婚，就能最终摆脱诅咒。此时，正在追踪强

盗帮的一队官兵进入宫殿,发现雅罗米尔就是强盗帮的首领。逃亡中,雅罗米尔伤到了帮助了官兵的伯爵。最后,一名被抓获的强盗承认,雅罗米尔不是自己的亲生孩子,而是在三岁时被拐走了的伯爵的儿子,而大家都以为这个孩子当时是被淹死了。身受重伤的伯爵在得知了真相后死去，无比震惊的贝尔塔自杀身亡，雅罗米尔在得知了自己的身世后,在太祖母幽灵的怀抱中死去。至此,这个遭受诅咒的家族已经全部死光,于是,太祖母的幽灵也从此消失了。

剧中的太祖母的幽灵形象，一方面表现了人类对幽灵的原始恐惧和莫名其妙的生存恐惧,另一方面,她代表着人内心中极力压抑和排斥的部分。太祖母作为通奸者,被丈夫打死在情人的怀里。死后的她继续受到惩罚:灾难来临前,她可以发出警告,但是,她不许采取行动,阻止灾难。伯爵波罗廷一族,实际上是通奸行为产生的后代,因而,他们带着与生俱来的罪孽。于是,伯爵爱着自己的孩子贝尔塔,贝尔塔爱上了亲哥哥,而雅罗米尔对妹妹的乱伦之恋,实际上是对母亲的爱恋:因为贝尔塔与太祖母相貌极为相似，而且名字相同。雅罗米尔也是通过贝尔塔,才找到了父亲,并在不知情的情况下杀死了父亲。最后,雅罗米尔倒在太祖母的怀抱中死去。因此,雅罗米尔这个形象,与俄狄浦斯有许多相似之处。

对神话素材和人物心理展示的结合,在格里尔帕策的悲剧《萨福》(Sappho,1818)中,表现得更加明显。古希腊女诗人萨福在奥林匹亚诗艺比赛中夺冠,载誉返回故乡累斯博斯岛。萨福爱上了同行的青年法翁,而法翁却爱上了萨福的女奴梅丽塔。萨福多次看到他们相爱的场景,心中十分痛苦,试图拆散他们。法翁与梅丽塔双双出逃,被萨福命人抓回,梅丽塔因此受伤。法翁痛斥萨福的不人道,说她的诗歌因此也没有任何现实意义和价值。萨福于是身着盛装礼服,从悬崖上跳海而死。

《萨福》从外表看,深受古典文学的影响,但是,在本质上,却与德国古典文学所追求的和谐与和解背道而驰。剧中的萨福和法翁分别代表艺术和生活。法翁的作用应该是,用温柔而强制的力量,把艺术从高入云霄的顶峰上,拉入生活的快乐的深谷。但是,艺术与生活的接近和融合似乎是不可能的,因为,它们之间存在之一道不可逾越的鸿沟。这里,没有了古典文学中解决冲突的方法。

除了神话素材,格里尔帕策由于对历史的兴趣和研究,经常编写历史剧。完成于1823年、而由于出版审查直到1825年才首演的《鄂托卡国王的幸福和结局》(König Ottokars Glück und Ende)就是其中的代表。该剧取材于13世纪的历史,以波西米亚国王鄂托卡为原型。剧情一开始,就是鄂托卡背信弃义地取消了与奥地利的玛格蕾特的婚约。不过,这一行为,又是另外一个违背誓言的后果:玛格蕾特在她的第一任丈夫去世时,曾发誓今后永不再嫁。玛格蕾特自己认识到了这两件事情之间的相互联系,她知道自己应该遵守誓言,鄂托卡也应该阻止自己违背誓言,否则会遭到报应的。尽管鄂托卡的退婚是有理由的,但是这仍然是一个背信弃义的举动,因此,已经种下了鄂托卡灭亡的种子。表面上看,鄂托卡的事业似乎越来越辉煌:他娶了匈牙利公主为妻,政治上和军事上也取得了一系列胜利。这些假象使性格傲慢的鄂托卡越来越狂妄,越来越置公理于不顾。他的追随者们纷纷背弃他,连他的妻子也背叛他,投入别人的怀抱。不久,国会选举哈布斯堡家族的鲁道夫为皇帝。与鄂托卡不义的形象相反,鲁道夫是正义和公理的象征和化身。在他们之间的较量中,鄂托卡的影响力逐渐减弱。他不得不对鲁道夫俯首称臣,跪接皇帝的采邑证书。鄂托卡的自尊心受到极大伤害, 于是公开与鲁道夫决裂,最终死在战场上。

剧中,格里尔帕策一步一步展示了鄂托卡傲慢性格的发展过程。鄂托卡是个很容易沉湎于虚假成就和幸福中的人,征服匈牙利、各国对他宣誓效忠、法兰克福国会要求他当皇帝等事件,都是他的自我意识的无限膨胀,发展至目空一切的极度傲慢,最终导致了自己的死亡。在历史的大背景下,该剧清楚地表明,灾难或灭亡,不是历史的偶然事件,而是性格和行为的后果。

格里尔帕策最后一部成功的戏剧是童话剧《梦幻人生》(Der Traum ein Leben)。他从1817年开始写这部戏,1831年才最后完成,1834年在城堡剧院首演。在这部戏中,格里尔帕策把西班牙巴洛克戏剧经常表现的“人生转瞬即逝”的主题,与维也纳大众剧中魔幻剧的形式和内容上的教育性结合在一起。内容和剧名都受到西班牙剧作家卡尔德隆·德·拉·巴尔卡(Pedro Calderon de la Barca,1600—1681)的著名哲理剧《人生如梦》(Das Leben ein Traum,1636)的影响。

该剧的主要情节是一个梦，而第一幕和最后一幕结尾部分的现实生活，实际上是剧情的一个框架：富裕的农民马苏德和女儿米尔察过着宁静的田园生活。但是，他们的宁静突然被打破了，因为，米尔察的未婚夫鲁斯坦想摆脱农村单调的生活，带着黑奴仓嘎出去闯荡、游历、冒险，成就功名。马苏德和米尔察见他去意已定，于是请求他在家里再住一晚。这天夜里，鲁斯坦做了个梦：他梦见自己和仓嘎来到萨马尔坎国的山区，正遇到一条毒蛇紧追萨马尔坎国王。他向蛇投出标枪，却没有击中。一个神秘的"岩石人"杀死毒蛇后离去。鲁斯坦隐瞒真相，自诩为国王的救命恩人，从而开始了虚伪和欺骗的第一步，之后就益发不可收拾：杀死"岩石人"灭口、隐瞒自己的身世等恶行，使他一步一步陷入欺诈和追逐名利的泥潭，他最终的目的是要娶国王的女儿居娜尔为妻，并取代国王统治萨马尔坎国。由于国王怀疑他杀死了"岩石人"，他就毒死了国王，并嫁祸于人，而且使用暴力对付所有怀疑他的人。在此期间，鲁斯坦犯罪的证据越来越多，而且居娜尔对他越来越不满，最终站到他的反对派一边。鲁斯坦不得不仓皇出逃，带着仓嘎来到他们最初遇到国王的地方。追兵从四面八方像潮水似的涌来，鲁斯坦只能从他杀死"岩石人"的桥上跳入河中。此时，鲁斯坦惊醒过来，发现自己又回到马苏德和米尔察身边，回到了现实世界。这个梦使他领悟到，荣华富贵只不过是转瞬即逝的虚幻。他决定留下来与米尔察结婚，并释放了黑奴仓嘎。

《梦幻人生》是格里尔帕策惟一的一部童话剧。人们可以把它理解成这是为市民阶层逃避现实的政治局势、寻求个人生活中宁静的幸福所做的辩解。但是，人们用不着借助心理分析的方法就可以看出，作者让他的主人公在梦中发现自己身上蕴藏着所有犯罪的可能性：从撒谎到下毒到谋杀。剧中的黑奴仓嘎，代表着自由生活对鲁斯坦的诱惑，所以，鲁斯坦只有让仓嘎离开自己，才能彻底结束冒险和罪恶的生活。梦境是主人公潜意识的流露，也是警告。梦境的作用还在于，人内心最深处的潜意识，只有被意识到，才能被理智所控制。

格里尔帕策一生创作颇丰，以神话传说为题材的戏剧还有三部曲《金羊毛》(Das goldene Vliess，1821)、使格里尔帕策在维也纳遭受第一次巨大失败的悲剧《海涛和爱浪》(Des Meeres und der Liebe Wellen，1829)等；以历史为题材的悲剧有《主人的忠实仆人》(Ein treuer Diener

seines Herrn, 1828)、《哈布斯堡兄弟之争》(Ein Bruderzwist in Habsburg, 1848)、《托莱多的犹太女郎》(Die Jüdin von Toledo, 1850)。格里尔帕策一生中写的惟一的一部喜剧是《说谎者必遭殃》(Weh dem, der lügt)。这部戏于1838年3月6日在维也纳的城堡剧院首演，结果是彻底失败。从此，格里尔帕策退出了维也纳的戏剧舞台，在他有生之年，再也没有他的新戏上演。《哈布斯堡兄弟之争》和《托莱多的犹太女郎》都是他去世后上演的。

格里尔帕策不仅是优秀的剧作家，而且还是小说家，他创作了两部短篇小说，其中的《穷乐师》(Der arme Spielmann, 1848)被施蒂弗特和卡夫卡(Franz Kafka)誉为经典杰作。这是一篇典型的框架结构小说，作者将框架——叙述者的观察和真正的故事——穷乐师的故事巧妙地结合在一起。以第一人称出现的叙述者在一次年市上注意到一位七十多岁的穷乐师，他忘情而投入地拉着小提琴，但琴声难以入耳，不仅没有人解囊，而且还引来路人的嘲笑。后来，叙述者到穷乐师寒酸的住处拜访他，听他讲了自己的故事：穷乐师本是一位高官的儿子，从小性格软弱内向，缺乏处世能力。后遵父命退了学，在办公室里当抄写员。他平日里不愿意接近任何人，只有拉小提琴和对点心店老板的女儿芭芭拉默默的爱恋，是他生活的全部的意义和慰藉。而芭芭拉虽然看不起这个无能的人，但是却深为他的纯真和对艺术的执著追求而感动。后来，父亲去世后，他继承了巨额财产，但因不谙世故，财产被人骗去，变得一贫如洗，他只能靠拉琴乞讨为生，芭芭拉也最终嫁给了一名屠夫。多年后，芭芭拉来探望他，并让自己与他同名的长子跟他学琴。第二年，维也纳郊区发生洪水，穷乐师为了帮助别人不幸死去。叙述者在穷乐师的葬礼上见到了芭芭拉。后来，叙述者想用高价买下穷乐师的小提琴作为纪念，遭到芭芭拉的拒绝。叙述者看见芭芭拉泪如雨下。

在这个穷乐师的故事里，我们能看到一些作者自己的影子。格里尔帕策借这个故事说明了艺术理想与个人艺术天赋之间的不相称。穷乐师尽管连最简单的华尔兹都拉不好，但是，这并不妨碍他对艺术有着最透彻的理解，他关于艺术和音乐的谈话，就是精辟的艺术理论思考。这篇小说的反讽也正在于此。另外，作者还以比喻的手法，暗示了当时的政治局势。因此，这篇小说中交织着自传、政治、心理学和艺术理论等各

种因素。

(三) 克里斯蒂安·弗里德里希·黑贝尔

黑贝尔(Christian Friedrich Hebbel,1813—1863)虽然是北德人,但是他的戏剧作品与格里尔帕策一起,代表着维也纳戏剧的高峰。

罗伯特·舒曼(Robert Schumann)曾在1847年夏天写道:当时三十四岁的黑贝尔是当代最大的天才。而几个星期之后,同样非常有名望的施蒂弗特表示,他认为黑贝尔的作品都是些毫无意义、无关痛痒的东西;他甚至感到奇怪和震惊,居然有人把黑贝尔称为诗人或作家,觉得他了不起。黑贝尔就是这样一位充满了争议的作家。与他同时代的一位画家在给他的信中曾不无道理地写道:因为没有人能对黑贝尔的作品视而不见,所以,就有人热情地推崇他,又有人激烈地攻击他。在对黑贝尔的接受研究中,对他的评价也常常是截然相反的。

人们显然很难仅从文学角度对黑贝尔进行评判。黑贝尔的人格和生活,对他的声誉有着重要的影响,这种影响有正面的,也有负面的。为了获得精神和艺术的解放,为了提高社会地位,为了改善经济状况,他与自己的出身和教育所造成的束缚,进行了不懈的艰苦斗争。这既为他赢得了赞誉,也引起了许多人的反感,因为出身卑微的黑贝尔,在转变成一名绅士的过程中,付出了巨大的代价,这其中有他心灵受到的伤害,也有他做出的一些残酷决定。他自己在1845年说过,他因此而遭受的苦难,使他变成了铁石心肠。

1. 生平

1813年3月18日,黑贝尔出生在荷尔斯泰因的韦瑟尔布伦,父亲是个靠打短工为生的穷苦泥瓦匠。生活的贫困不仅使黑贝尔无法接受完整的教育,而且对他幼小的心灵造成了巨大的影响。直到成年之后,他都不仅要忍受饥饿的折磨,而且要试图在别人面前掩饰饥饿。他早就意识到自己是个异类,对于社会歧视,他更是加倍的敏感。

父亲去世后,十四岁的黑贝尔先是当听差,后来在教区长官处任抄写员,教区长官的藏书竟为黑贝尔进入文学和哲学世界打开了大门。在此期间,黑贝尔开始了最初的文学创作,他的一些诗歌和小说已经在一些不知名的刊物上发表。1835年,黑贝尔凭借资助来到汉堡。在这里,他结识了女作家阿玛丽·寿佩(Amalie Schoppe),后者不仅帮助他进一步

了解了文学,而且还为他筹集到上大学所需的资金。寿佩是黑贝尔身边帮助过他的众多女性中的第一个,没有她们,黑贝尔作为作家的奋斗很可能就会失败。第二个就是他的情人爱丽斯·棱幸。爱丽斯是黑贝尔在汉堡时房东的养女,比他大九岁。她为黑贝尔做出了巨大的牺牲,省出自己少得可怜的钱财来资助黑贝尔,并为他先后生过两个儿子,但都在三岁时夭折。爱丽斯一度是黑贝尔的精神支柱。但是,十年之后,当黑贝尔认识了维也纳女演员克里斯蒂娜·恩豪斯时,爱丽斯不得不退出黑贝尔的生活。

1836年,黑贝尔离开汉堡,前往海德堡大学学习。很快,他就厌恶了法律学习,于是,他中断了学业,徒步前往慕尼黑,在慕尼黑大学,他旁听谢林等哲学家的课。黑贝尔在慕尼黑忍饥挨饿,一边自学,一边进行文学创作。1839年,一贫如洗的黑贝尔不得不走着回到汉堡。一场肺炎险些要了他的命。同年10月,他开始了《犹滴》(Judith)的创作。这时他的第一部悲剧,让他一举成名。1840年《犹滴》在柏林首演,后来在汉堡和维也纳的演出也大获成功。此时的黑贝尔, 已经写出了他最重要的诗歌,并早已达到了其诗歌创作的巅峰。但是,由于《犹滴》的成名,他的诗歌才得以出版。1842,他得到丹麦国王的资助,前往巴黎和意大利游历。1843年,他在巴黎完成了《玛丽亚·玛格达蕾娜》(Maria Magdalene),并把它献给丹麦国王。1845年,他从罗马写信给爱丽斯:一想到回去,我就不寒而栗。你对我的感情,我无以回报。如果你能给我一个避难所,我非常愿意回到你身边。

黑贝尔取道维也纳回乡。在维也纳,他结识了著名女演员克里斯蒂娜。她的感情,黑贝尔似乎可以回报,她也能为黑贝尔提供一个他梦寐以求的"避难所"。与克里斯蒂娜的婚姻,意味着黑贝尔之前贫困、压抑、迷茫生活道路的结束,他成为有产者,有了儿子。摆脱了外部困扰的黑贝尔,可以专心从事戏剧创作,开始他创作的黄金时期。在这里,他写出了悲剧《黑罗德斯和玛丽阿姆娜》(Herodes und Mariamne,1849)、《阿格妮斯·贝尔瑙厄》(Agnes Bernauer,1852)、《吉格斯和他的指环》(Gyges und sein Ring,1852)和自传《我的生活札记》(Aufzeichnungen aus meinem Leben,1846—1854)。1861年至1862年,他根据民间史诗《尼伯龙人之歌》(Das Nibelungenlied)改编的剧作《尼伯龙人》(Nibelungen),在魏

玛、巴黎和伦敦演出后，轰动剧坛，获得席勒奖。但是，在维也纳，黑贝尔一直是个相对孤立的孤僻人，是特权阶层之外的人。城堡剧院曾在很长一段时间内拒绝上演他的剧目。然而，他却是慕尼黑和魏玛宫廷的座上客。另外，一群年轻人，特别是一些犹太知识分子，对他表示出极大的欣赏和尊重。

但是，黑贝尔从在哥本哈根时开始，就一直忍受着风湿病的折磨，维也纳的医生和奥地利的温泉浴场显然对此病也无能为力。1863年，他获席勒奖的消息传来时，黑贝尔已生命垂危。1863年12月13日，黑贝尔于维也纳病逝。死后的尸体解剖发现，他全身的骨骼已经软化。

2. 文学创作

黑贝尔的诗歌、小说和戏剧，都以不同的方式体现了他眼中的世界和生活。尤其是在他的悲剧中，集中表现了伦理的冲突、自我存在的挫折、片面的伟大、艰难、罪恶和傲慢。黑贝尔受康德、谢林、黑格尔的哲学美学观点和叔本华的悲观主义影响，创立了泛悲观主义理论。他认为，艺术的最高形式是戏剧，而悲剧又是戏剧的最高形式，因为世界意志就是以戏剧原则为基础的，而所有危机中的历史，最终都发展为悲剧。悲剧是永恒的，是人类命运不可挣脱的桎梏。

1839年10月至1840年1月，黑贝尔仅用四个月的时间就写成了他的第一部悲剧《犹滴》。故事取材于《圣经·旧约》中犹滴拯救以色列人民的故事。远古时代，亚述人的统帅霍洛弗尔内斯极端傲慢自负、目中无人，任何人如果妨碍他获得权利，都会被他除掉。亚述人在他的率领下，包围了犹太人的贝图利亚城。城中的居民出于对霍洛弗尔内斯的畏惧，打算无条件投降。而犹太女子犹滴认为自己是被上帝选中来拯救犹太民族的。为了保卫宗教信仰和拯救本城人民免受异教徒的摧残，她闯入敌营，谎称要把贝图利亚城献给霍洛弗尔内斯，实际上准备伺机杀死霍洛弗尔内斯，瓦解敌军的斗志。最后，她成功地割下霍洛弗尔内斯的头颅，返回城内。全城军民欢欣鼓舞，为凯旋的女英雄庆贺。但是，犹滴的心中却万分痛苦，因为她自己知道，自己杀死敌军统帅的行为不是为了拯救同胞或是完成上帝的任务，而是受了个人报仇动机的驱使：在敌营里，她被霍洛弗尔内斯的英武魁伟所深深吸引，但是，霍洛弗尔内斯却仅仅把她看做是自己的泄欲工具，在酒后奸污了她。犹滴感到自己受到了巨

大的侮辱,愤而杀死了霍洛弗尔内斯。所以,犹滴毫无成功的喜悦,而是充满了绝望,虽然她的人民得救了,但是,她不认为人民应该感谢她,假如是一块石头砸死了霍洛弗尔内斯,那么,人们更应该感谢那块石头。她认为,自己不配做上帝的工具。她要求公众在她万一怀孕后,就把她杀死。

《犹滴》的主题之一是男女两性的斗争,这在黑贝尔后来的戏剧中也不断出现。犹滴对霍洛弗尔内斯的爱,是一个个体对另外一个个体的平等的爱,而霍洛弗尔内斯并不把犹滴看做是一个平等的人,而只把她当做一个满足自己欲望的物。另外,在这出戏中,黑贝尔把一个世界历史的题材,经过心理分析的加工,演绎成个人的矛盾冲突。在这方面,犹滴的梦起了重要作用:她的梦泄露了她的行为的真正动机。犹滴的悲剧也正是因为她认识到,一开始没有被她意识到的个人心理—情欲动机,掩盖了原来的宗教—理想主义使命感,使她原本神圣纯洁的行为变得虚伪。

黑贝尔的剧作全部取材于历史或传说,惟一的例外是《玛丽亚·玛格达蕾娜》,它是黑贝尔惟一的一部时代剧。该剧的剧名应该是《克拉拉》,现在的剧名应该暗指《圣经》中改过自新的玛丽亚·玛格达蕾纳(Maria Magdalena),但是,第一版时的印刷错误,使"玛格达蕾纳"成了"玛格达蕾娜"(Magdalene)。木匠安东以狭隘的正派和道德统治着自己的家庭。他的女儿克拉拉与同学弗里德里希青梅竹马,后因弗里德里希外出求学,多年未通音信,于是遵从父命,与自己并不爱的抄写员莱昂哈德订了婚。为了让克拉拉彻底断绝对弗里德里希的感情,死心塌地地跟随自己,莱昂哈德引诱克拉拉与自己发生了关系。正当克拉拉发现自己怀孕时,她的兄弟卡尔因偷盗嫌疑被捕入狱。母亲不堪承受这样的打击,一命归天。莱昂哈德借口自己是政府工作人员,不能有盗窃犯的亲属,宣布与克拉拉解除婚约。孤独的克拉拉只能对父亲更加言听计从。父亲威胁克拉拉说,如果女儿也让他蒙受耻辱,他将自杀。后来,偷盗案很快被查清,卡尔无罪释放。克拉拉恳求莱昂哈德与自己复婚,遭到拒绝。这时,弗里德里希回到家乡,他仍然爱着克拉拉,希望与她破镜重圆,但是在得知克拉拉已经委身于莱昂哈德后,弗里德里希要求与莱昂哈德决斗,并在决斗中杀死了后者。此时的克拉拉已经走投无路,最后

投井自杀。

《玛丽亚·玛格达蕾娜》的副标题是《一部市民悲剧》(Ein bürgerliches Trauerspiel)。莱辛的《萨拉·萨姆逊小姐》(Miss Sara Sampson)在德语文学史上第一次用了“市民悲剧”这个概念,黑贝尔认为,后来的发展却“败坏了市民悲剧的声誉”,因为,某些所谓市民悲剧的悲剧冲突并非来自人物本身,而是起源于外部事物,例如,由于贫困、饥饿,特别是由于不同社会等级之间的爱情关系。黑贝尔的这番批评显然是指向席勒的《阴谋与爱情》(Kabale und Liebe,1784),以及青年德意志派作家的一些社会批判剧。黑贝尔创作《玛丽亚·玛格达蕾娜》的意图,是要给市民悲剧正名,是要说明,在一个封闭的环境中,也能产生悲剧,比如,在《玛丽亚·玛格达蕾娜》中,导致悲剧冲突的根源是市民的道德观。

《黑罗德斯和玛丽阿姆娜》是一部历史转折的悲剧。与《犹滴》一样,黑贝尔再次把世界历史的转折与两性之间的冲突联系起来。在《黑罗德斯和玛丽阿姆娜》和后来的《吉格斯和他的指环》中,黑贝尔都涉及到两性之间斗争的主题,具体来说,当妻子被丈夫视为“物”而感到自己的尊严受到侮辱时,尽管他们还在相爱,但是,他们之间的婚姻就将成为一个悲剧。《黑罗德斯和玛丽阿姆娜》取材于犹太人的历史传说。犹太国王黑罗德斯的妻子玛丽阿姆娜美丽绝伦,夫妻恩爱。但黑罗德斯生性多疑,不相信任何人。尽管玛丽阿姆娜甚至原谅了他出于政治目的谋杀了自己的兄弟,并证明了自己坚贞不渝的爱情与忠诚,但黑罗德斯仍然不信任自己的妻子,惟恐妻子被他人占有。一次,当他前往亚历山大进行异常危险的谈判之前,他要求妻子发誓,万一他回不来,玛丽阿姆娜就自杀。玛丽阿姆娜感到自己受到了巨大的伤害,因为黑罗德斯要在死后还控制她,仿佛他把她看做是件珍贵的东西,死后也要带进坟墓里。玛丽阿姆娜拒绝发誓,但她内心里是打算这样做的。但是,玛丽阿姆娜后来得知,黑罗德斯临行前交待自己的下属,如果自己发生不测,就杀死玛丽阿姆娜,以免她落入别的男人手中。玛丽阿姆娜感到,自己迄今为止对丈夫无条件的信任被动摇了。后来,黑罗德斯安全返回,获悉妻子知道内情后百般请求原谅。不久,玛丽阿姆娜又获得了一个考验丈夫的机会:国王要出征打仗。但是,她再次获悉,黑罗德斯又一次给部下下达了同样可怕的命令。玛丽阿姆娜的爱情和自尊都受到沉重打击。她决定

报复：尽管谣传国王已经阵亡，但她仍然在王宫举行了盛大的庆祝舞会，此时，国王不期而至。玛丽阿姆娜告诉他，宫中正在为国王的战死而庆祝。黑罗德斯怒而判处她死刑。临刑前，玛丽阿姆娜向罗马统帅铁图斯说出了全部真相。玛丽阿姆娜死后，黑罗德斯也知道了一切，知道了妻子对自己无条件的爱，以及她在对丈夫失去信任后必死的打算。尽管黑罗德斯悔恨不已，但他仍然没有改变自己的暴虐：玛丽阿姆娜死时，东方三圣王告诉黑罗德斯，未来的国王已经诞生。为了保住自己的王位和权利，黑罗德斯下令屠杀婴儿。

黑贝尔自己认为，《黑罗德斯和玛丽阿姆娜》是他最杰出的作品，因为这是一个"绝对必然性的悲剧"。黑罗德斯和玛丽阿姆娜的悲剧都在于，他们都有强烈的维护自我的意志。剧中最后的东方三圣王宣告新国王的诞生，预示着一个人与人之间彼此相爱的新时代即将到来。黑罗德斯屠杀婴儿的暴行，是行将没落的旧世界的最后挣扎。

在历史悲剧《阿格妮斯·贝尔瑙厄》中，黑贝尔讨论了必然性与自由、世界原则与个体之间的辩证关系，以及国家基本原则和追求个人幸福愿望之间的关系。该剧取材于巴伐利亚历史传说：巴伐利亚公爵之子阿尔布雷希特与穷苦市民之女、美貌的阿格妮斯秘密结婚。老公爵担心，这桩婚姻会引起巴伐利亚贵族的反对，从而危及自己家族的统治地位。为了国家利益，他决定将王位传给侄子。不料侄子早夭，王位只能由阿尔布雷希特继承。此时，巴伐利亚贵族之间为争夺王位的内战一触即发。老公爵于是颁布了早已签署的判处阿格妮斯死刑的诏书，命人将阿格妮斯推入多瑙河淹死，罪名是她引诱公爵的儿子非法结婚。愤怒而痛苦的阿尔布雷希特领兵作乱，向父亲复仇。这时，教皇派使节来调解，公爵也对儿子晓以国家利益至上的大义，并把权杖交给儿子，让儿子对自己进行判决。老公爵的一切行为，都是为了国家的利益和秩序，而阿格妮斯和阿尔布雷希特只是为了维护个人的感情和幸福。如果说老公爵代表着国家秩序的必要性，那么，这对年轻恋人的行为则是要求实现个人权利。最后，阿尔布雷希特认识到，一国之君的任务就是，在这两个极端之间进行调解和斡旋。他原谅了父亲，老公爵后来去修道院为僧，表示对杀死阿格妮斯的忏悔。

在这部被黑贝尔称为"现代安提戈涅"的悲剧中，作者展现了父亲

与儿子、自然与历史、个人与集体之间的矛盾对立。直到今天,《阿格妮斯·贝尔瑙厄》和《犹滴》、《玛丽亚·玛格达蕾娜》仍是黑贝尔最著名的剧作。

第四节 政治化的文学

一 "三月前"文学

除了矛盾分裂文学和比德迈耶文学,复辟时期文学的另一种倾向是宣扬自由民主,甚至是革命的政治化文学。

德国的民主力量,为了自己的权益,要求社会的民主与自由,一直与德意志各国政府进行着不懈的斗争。维也纳和会之后,德国知识分子中就有一部分人,对社会政治的复辟状况不满,而且不甘心屈从,希望能通过自己的行动改变现状。到了20年代,18世纪末出生的年青一代,指责以老年歌德为代表的古典—浪漫文学脱离现实,面对时事表现出漠然和逃避。他们要以一种新的、面向现在和未来、关注现实、批判社会、改革社会的文学,代替即将完结的"艺术时代"的文学。海涅(Heinrich Heine)批评歌德时代只看到生活的表象和艺术,而看不到生活本身。他认为,现在最重要的,是关注生活本身的最高利益,革命要进入文学。而文学要走出纯粹审美的、脱离现实的或逃避到过去的冥想世界,成为现实的、未来的和运动的文学。他说,行动是语言的孩子,而歌德式的美丽语言是没有后代的。

随着政治形势的发展和政治斗争的激化,在一部分作家的作品中,文学越来越被政治所渗透,于是,一个被称为"三月前"(Vormärz)的文学运动应运而生。尤其是1830年7月法国巴黎爆发的资产阶级革命,在德国引起了巨大反响,给"三月前"文学一个巨大的推动力,使之成为利剑和火焰。七月革命除了在德国引起了一系列的起义游行之外,它对德国作家的影响之大,从他们自己的作品、笔记中可以清楚看出,海涅在赫耳果兰岛上听说巴黎七月革命的消息后,无法抑制内心的激动写道:"我现在又知道了自己想要干什么、应该干什么、必须干什么……我是革命的儿子,现在要去重新拿起有力的武器……还有古琴,给我古琴,好让我唱一首战歌。"而伯尔纳(Ludwig Börne)更加按捺不住自己的激

情，于1830年9月去了巴黎。他写道，他想“亲吻每个法国人的手，因为是他们的手砸碎了我们的锁链，使我们获得自由，使我们从奴仆变成了骑士”。所以，赫尔韦格(Georg Herwegh)在1840年说，“新文学是七月革命的孩子”，“现代文学的标志就是，它是政治的孩子”。

另外，除了政治因素，1830年之后开始了一个对神学、哲学、道德和审美价值全面颠覆的时期。费尔巴哈、马克思、施特劳斯的理论，对一切传统提出了质疑，为精神和社会领域的革新奠定了基础。1830年七月革命到1848年三月革命失败、欧洲社会政治的第二次复辟，这十多年间，是“三月前”文学的鼎盛时期。

在这个过程中，德国的许多作家越来越关注社会政治，他们提倡艺术与生活之间的密切联系，试图通过自己的文学创作唤醒和号召民众，争取民主权利，实现政治变革。所以，这些具有自由民主思想的青年作家们所代表的“新的”、“年轻的”、“现代的”文学是政治性的。于是，德国的文学出现了政治化倾向，变得越来越激进。对这种现象应当进行辩证的评判：一方面，文学为政治斗争服务，有利于德国民主运动的发展。而且，他们的努力确实产生了效果，1848年3月德国革命的爆发，与他们的宣传鼓动是分不开的，所以，文学史上把这个时期他们这种文学方向称为“三月前”文学。但是另一方面，由于他们从事文学创作的目的是革命斗争，这样，文学完全沦为政治斗争的工具，文学自身的规律得不到尊重和遵循，这样的文学作品必然缺少审美价值和艺术感染力，缺少必要的文学形式，常常成为具有一定文学色彩的政治檄文或政论文章。所以，除了个别例外，总体而言，整个“三月前”文学的文学价值和成就并不高。随着历史的发展和时代的变迁，七月革命和三月革命，以及那个民主政治运动风起云涌的革命年代已经成为尘封的记忆，而与那个时代结合得过于紧密的“三月前”作家和作品，也逐渐被世人所遗忘。

另外，德国“三月前”文学还包含着一个致命的问题，那就是，面对意识形态的改变和文学革新的迫切要求，当时的德国缺少一个相应的经济和社会基础。从1815年以来，德国的社会和经济状况没有本质性的变化，这就直接导致了德国各界的革命热情很快消退。此外，对“三月前”文学起到重要影响和推动作用的人，特别是30年代之后，主要在德国之外的地方，因为出于各种原因，不少作家流亡国外。作家的流亡，不

管是被迫还是自愿,对德国文学的革新运动有着重要的影响。这种影响在一开始,主要是积极的,因为西欧的进步思想和经验,正是以这种方式被介绍到德国的。但是,长此以往,这也必然会导致生活在德国之外的作家们与德国的现实情况和迫切要求之间出现矛盾:发生在法国和英国的民主运动,主要集中在对市民—资本主义社会进行批判;而在德国,市民革命和工业革命还都没有完成。这种不同步性,也决定了流亡作家与留在德国的青年作家之间的分歧。

不过,这些都是在尘埃落定之后,我们后人从历史和文学史的角度,带着理性评判的态度,对一个多世纪前那场波澜壮阔的革命和革命中的文学进行的冷静反思。而在当时,那些有着自由、民主、革命思想,甚至是激进思想的热血青年作家们,想的却是,用文学来推动社会和政治革命。不难想像,他们的行为必然会招致当局的大力压制。早在1819年,当局就颁布了针对具有自由民主思想的知识分子的“卡尔斯巴德决议”。几乎每一次自由民主集会,都会招致反动当局采取新的管制措施。法国七月革命之后,为了“建立和维持德国的平静”,德意志各国当局都颁布了更加严格的管制和出版审查条例,追捕所谓“蛊惑人心者”,查禁进步作家的作品。毕希纳被通缉,伯尔纳和海涅流亡巴黎,直至1835年联邦议院下令禁止“青年德意志”作家的作品。但是,所有这一切手段,都没能真正彻底禁止住这些进步作家的作品在德国的传播。除了这些德国知识分子的坚强与自信之外,当时的客观条件,也促进了自由思想在德国的广泛传播,特别是印刷技术的提高:20年代,造纸机的发明和快速印刷技术的应用,能够使民众能够更快获知新消息。另外,学校教育制度的改进,使越来越多的人能够受到相应的教育,从而具有独立阅读和独立做出判断的能力。最后,大众阅读兴趣的转移,也是现实信息和思想得以快速传播的条件之一。如果说,18世纪的大众主要喜欢阅读文学作品,那么与之相比,19世纪30年代和40年代的大众对政治和历史问题更感兴趣。

在这种形势下,杂志迅速崛起。这不仅体现在杂志数量飞速增加上,而且体现在杂志内容的重大改变上。尽管传统的纯文学—美学杂志依然拥有大量读者,但是,在具有明显政治倾向的编辑的影响下,杂志渐渐不再是客观介绍文学作品的刊物,而是发表自己的观点,并且愿意

展开政治讨论的刊物。例如伯尔纳的《冒险》(Wage)、蒙特(Theodor Mundt)编辑的《文学消遣报》(Blätter für literarische Unterhaltung)和劳伯(Heinrich Laube)主编的《高尚世界报》(Zeitung für die elegante Welt),都已经成为思想斗争的堡垒(海涅语)。这类杂志中最重要的是科塔出版社的《晨报》(Morgenblatt)和奥克斯堡的《汇报》(Allgemeine Zeitung),海涅曾在这里工作过,后来还为它写过游记,他著名的《法国现状》(Französische Zustände)也是首先在这里发表的。

另外一种与杂志在影响和传播方面类似的媒介就是传单和小册子。这种从宗教改革和三十年战争之后在德国就几乎绝迹了的媒介,在19世纪30年代如雨后春笋般出现,仅在德国南部地区就有三百多种,而被文学史所记载下来的却只有毕希纳的《黑森快报》(Hessische Landbote)。

二 青年德意志

"青年德意志"(Das Junge Deutschland / Die Jungdeutschen)这个概念,最早出现于1834年。曾经历过大学生运动的文学理论家维恩巴格(Ludolf Wienbarg,1802—1872)在基尔大学开设题为"美学的征讨"(Ästhetische Feldzüge)的系列讲座。他的讲稿出版成书时,他写道:"青年德意志,我把我的讲稿献给你,不是给老德意志。"维恩巴格文章中的"老德意志"是指贵族统治的、迂腐僵死的、市侩的德国。"青年"这个词,是受法国七月革命影响的一个政治概念,是指进步的、现代的观念。当时,整个欧洲都在使用"青年"这个概念:"青年意大利"、"青年法兰西"、"青年欧罗巴"等概念屡见不鲜。所以,青年德意志也是波及整个欧洲的青年运动中的一部分。

在德语文学史上,青年德意志不是一个文学时代,也不是一个有组织的文学流派。它是"三月前"文学中脱颖而出的一个作家群体。1830年前后,德国文坛上涌现出一批拥有民主和革命思想的青年作家,他们彼此之间没有密切的个人交往,也没有形成一个流派组织,更没有统一的纲领。他们彼此之间观点也不尽一致,甚至相互攻击。但是,他们最主要的文学主张却非常一致,那就是,他们认为,文学必须承担起启发和唤醒人民的任务,要把文学变成思想革命的工具。因此,他们创办了许多

杂志,希望文学从德国古典和浪漫文学的象牙塔里走出来。所以,青年德意志作家的另一个特点就是,在政治和美学领域反歌德、反浪漫文学、表达自我。但是,人们不要误以为他们彻底斩断了自己与传统的联系,他们对歌德和浪漫文学的批判,更多的是儿子对父辈的攻击。青年德意志绝对不是凭空产生出来的:他们沿用着歌德时代,特别是早期浪漫文学时期的语言;尤其在诗歌方面,如果没有狂飙突进运动中的政治反叛诗歌,没有歌德、席勒的论战性诗歌以及浪漫文学时期的民歌风格的诗歌,就根本不可能有赫尔韦格的政治诗。所以,伊默尔曼的《后裔》不仅表达了矛盾分裂文学和比德迈耶文学的痛苦,而且指出了青年德意志与传统文学之间千丝万缕的联系。"后裔"是一个时代的概念。

青年德意志以及许多进步作家,在报纸杂志上发表诗歌、杂文,宣传民主和革命思想。不难想像,统治当局对他们的行为会恨之入骨。例如,维恩巴格的作品于1835年被禁,他本人也被迫远走他乡。促使德意志当局出面干预、全面封杀青年德意志作家的是门策尔(Wolfgang Menzel),或者说,是门策尔对青年德意志的批评,为当局提供了借口。

门策尔是大学生协会的创始人之一,曾因积极参加社团活动被迫离校,还流亡瑞士数年。他与青年德意志作家们的渐行渐远,是因为他那极端的民族主义思想和对法国的仇恨。所以,他对来自法国的一切,特别是伯尔纳、海涅等流亡法国的德国作家所写的文章,都持怀疑态度。但是,他对青年德意志的攻击,并非首先指向伯尔纳和海涅。为德意志当局禁止青年德意志提供了把柄并因此招致海涅严厉批评的,是门策尔对古茨科(Karl Gutzkow)的指责。古茨科曾与门策尔合作过。用门策尔的话来说,他曾多年提携和帮助古茨科。后来,两人之间有了分歧。1835年,古茨科发表了长篇小说《多疑女人瓦莉》(Wally, die Zweiflerin)。门策尔于是著文公开批评该书"充斥着粗俗和不道德"。他指责作者宣扬淫荡猥亵、亵渎上帝:"只要我活着,这类伤风败俗的作品就不能不受惩罚地玷污德语文学。"

门策尔的这篇文章,直接导致法兰克福的联邦议会于1835年12月10日通过决议,全面禁止青年德意志作家的作品。决议中说,青年德意志是一个文学流派,其目的是在文学作品中,以最粗野的方式攻击基督教,贬低现存的社会关系,破坏所有的道德习俗。决议中点出了海涅、古

茨科、劳伯（Heinrich Laube，1806—1884）、维恩巴格和蒙特（Theodor Mundt）的名字，严禁各邦国出版社和书店编辑、印刷、出版和传播这些人的作品。

联邦议会决议颁布之后，青年德意志作家的作品被严格禁止发表，再加上有些作家被迫流亡，有些作家与当局妥协，所以，青年德意志作为一个松散的作家群，影响逐渐减弱。

联邦议会决议之后，青年德意志的代表人物就必须做出抉择，要么完全沉默，在沉默的反抗中等待时机，要么否定自己的过去，低声下气地保证将来一定循规蹈矩，以换取其他条件。只有个别人经受住了这场考验，更多人选择了后一种道路。海涅、古茨科和维恩巴格没有屈服，其他人都表现出一副可怜相。一批批青年作家过去曾为自己在哲学上的革命思想和在政治上所持的反对态度而感到骄傲，现在却纷纷急于表示自己在哲学上是温顺的，在政治上是无害的。“青年德意志”这个曾经光荣的名字，现在谁也不愿意承认自己是信仰它的了。每个人都说，至少他现在不属于青年德意志派。如果说过去他曾经是这一派的，那也早已是过去的事情了，现在他已经改邪归正，成为世界上最守本分的人了。由此可见，现代的智育教育往往只是传授一些知识，而不是去培养人的品格，品格高尚的作家更是凤毛麟角。

表现得最没有骨气的大概要算劳伯了。除了古茨科之外，他是青年德意志中最重要的人物。年轻的劳伯曾经是最无所顾忌和最好斗的。海涅曾戏称他为“只能死在竞技场上的斗剑士”。1833年前后的劳伯，毫无疑问是青年德意志的“合唱队指挥”（海涅语）之一。尤其是他发表在《高尚世界报》上的文章，是青年德意志的重要政治文献。1834年，他就因大胆的言论和行为，被驱逐出萨克森，并在柏林坐了九个月的监牢。作为青年德意志的一位作家，他的作品也被禁止。但是，他却抢在所有人之前，公开发表声明，说他虽然答应为古茨科的杂志撰稿，但却从没想到去对这个所谓的青年德意志的意图表示支持。1836年初，他又写道，他已经变成另外一个人了，他觉得文学不再是政治愿望的表现了。他要对目前的文学进行斗争。很久以来，他就打算创立一个“新浪漫派”，不吸收分裂分子和破坏分子参加。这个新浪漫派的目的是促进现存的一切，而不是去反对它。他还明确地说，他虽然不支持门策尔，但是，“同那些

被他攻击的人,同这个所谓的青年德意志,我们也无法走在一起”。虽然劳伯在1837年又因参加大学生协会的活动再次被判入狱,但是从这之后,他在政治上就表现得极为温和。1848年,当他被选入国民议会时,他竟没有参加共和派,而是加入了保皇派。因此,劳伯是青年德意志作家中变节的典型,也是物质生活匮乏的作家被当局招安的代表。

在文学上,劳伯曾受到海涅的巨大影响,以海涅的《游记》为样板,劳伯写了大量游记,以及散文、小说和书评。他在1839年至1840年写成的《德语文学史》(Geschichte der deutschen Literatur)中,在最后一章中,以《年轻的文学》为标题,以非政治化的态度,写到了当时的这场新文学运动和自己早期的文学创作。集中体现劳伯早年思想和性格特点的是他的长篇小说三部曲《青年欧罗巴》(Das junge Europa)。尤其是第一部《诗人》(Die Poeten,1833)、第二部《战士》(Die Krieger)、第三部《市民》(Die Bürger),反映了劳伯当时对圣西门主义的狂热。故事发生在1830年七月革命时的巴黎、华沙和德国。五个年轻文学家讨论那个时代的重要问题:民族自由、妇女独立等等。关于这部小说的作用,劳伯自己说,它是“将要到来的历史的前言”,是政治行为的可能性。

劳伯文学上的最重要的成就在于他的戏剧工作。1849年之后,劳伯完全以戏剧为生了。他不仅成为德国和奥地利最受尊敬的戏剧导演,而且他自己作为剧作家所创作的戏剧,也使他的名字受到怀念。更重要的是,劳伯晚年的戏剧,在一定程度上表现了他年轻时的政治观点。劳伯大量剧作中最著名的是以席勒青年时代为主题的《军校学生》(Die Karlsschüler,1846)。在这部剧中,作者巧妙地将文学主题与政治改革的设想结合起来。他不仅在德国舞台上树立了席勒这样一个民族诗人、民族英雄形象,而且对贵族提出了温和的批评。

与劳伯一样,青年德意志的另外一位作家和理论家蒙特(Theodor Mundt,1808—1861),也是在向普鲁士政府表示了忠诚之后,才于1842年被获准在大学任教的。蒙特也是以记者身份进入文坛的。1832年在《文学消遣报》任职。1835年发表的长篇小说《圣母,与一位女圣徒的谈话》(Madona. Unterhaltungen mit einer Heiligen),不仅是他本人最重要的作品,而且与古茨科的《瓦莉》和劳伯的《青年欧罗巴》,同属青年德意志的核心作品。除了大量的文学作品外,蒙特还写了为数不少的评论和文

学史方面的著作，其中最重要的是《文学简史》(Allgemeine Literaturgeschichte,1846)。值得注意的是，蒙特在该书中详细介绍了拉蔼尔·瓦恩哈根(Rahel Varnhagen)、贝蒂娜·封·阿尔尼姆(Bettina von Arnim)等女作家。而他本人的妻子克拉拉·米勒(Klara Müller)也是一位女作家,化名露易丝·穆尔巴赫(Luise Mühlbach),创作了许多以妇女解放为主题的作品。

虽然古茨科(Karl Gutzkow,1811—1878)的作品今天已经无人问津，但他无疑是青年德意志最重要的领袖之一。出生于柏林的古茨科,从1829年起,先后在柏林、海德堡和慕尼黑学习神学和哲学。受到1830年七月革命的影响，转而从事新闻工作和政治评论。1831年受门策尔之邀,参与合办《文学报》(Literaturblatt),主要负责撰写评论。在此期间,他对政治的兴趣越来越大,开始宣扬文学政治化的必要性。1833年,古茨科与劳伯去意大利旅行,从后者那里了解了法国的最新文学状况,致使他逐渐背离门策尔,直至1834年与门策尔决裂。离开《文学报》后,古茨科作为自由作家写作:他模仿海涅写游记随笔,写小说。更重要的,他在《奥格斯堡汇报》上发表了大量政治文章。1835年,他前往法兰克福,主编《长生鸟报》(Phänix)的文艺版。同年发表的长篇小说《多疑女人瓦莉》遭到门策尔攻击，并直接导致自己和其他青年德意志作家的作品被禁止,他本人遭到监禁。

当时年近二十四岁的古茨科,成为这场新文学运动的中心人物。他不仅被当局监禁,被敌人攻击和嘲笑,而且也被以往的朋友所摒弃。但是,在所有青年德意志作家中,在古茨科身上,最清楚地体现了自由作家的坚定性。与许多青年德意志作家不同,古茨科在联邦议会决议颁布之后,依然忠实地坚持自己的政治观点。由于联邦议会的禁令,古茨科只能化名写作,但这丝毫没有影响到他的积极性。他在法兰克福和汉堡为许多杂志撰写文章。1837年,他化名布尔威尔(Bulwer),将自己的报刊文章结集出版,题为《同时代人》(Die Zeitgenossen)。1837年至1848年,他主编汉堡的《德国电讯》(Telegraph für Deutschland)。古茨科是青年德意志作家中为数不多的、将自己的政治信仰坚持到1848年三月革命之后，并愿意为此做出个人牺牲的人。1846年,他获得了德累斯顿宫廷剧院戏剧顾问一职。但是,1848年三月革命爆发后，他发表了《告柏林人书》

(Ansprache an die Berliner)，对革命的爆发表示出欢迎和欣喜，因此失去了戏剧顾问的职位。

关于古茨科的文学创作，我们将在后面专门论述他的小说。他作为剧作家，当时也是成绩显赫。他的阴谋喜剧《辫子和宝剑》(Zopf und Schwert，1843)和市民悲剧《威尔纳或者人心和世界》(Werner oder Herz und Welt，1840)等，都曾在很长时间内是德国戏剧舞台上的保留剧目。在悲剧《理查德·萨维奇》(Richard Savage，1839)中，他讲述了一位贫穷作家和叛乱者的故事，目的是将他的命运与复辟时期政治作家的处境相比较。他的喜剧《达尔杜弗的原型》(Das Urbild des Tartuffe，1844)，讽刺了三月革命前德国的现状，特别是出版审查制度。1849年，为纪念歌德诞辰一百周年，他创作了即兴喜剧《国王少尉》(Der Königsleutnant)，刻画了青年歌德的形象。古茨科的诗体悲剧《乌里尔·阿科斯塔》(Uriel Acosta，1846)虽然像他的大多数作品一样，早已被人遗忘，但它集中体现了古茨科的精神。神学家和哲学家乌里尔·阿科斯塔的殉道命运，古茨科已经在中篇小说《阿姆斯特丹的撒都策教徒》(Der Saduzärer von Amsterdam，1843)中表现过了。现在，他又把同样的题材，改编成一个19世纪的哈姆雷特式的悲剧。乌里尔毫不妥协地坚持真理和信仰的自由，但是，为了母亲和自己所爱的女子犹滴特，他宣布收回自己的主张，并甘愿接受侮辱性惩罚。但是，具有讽刺意味的是，他的母亲却去世了，犹滴特也被迫嫁给了别人，乌理尔白白受了一场屈辱。犹滴特服毒自尽，乌里尔也一枪结束了自己的生命。《乌里尔·阿科斯塔》是一部思想自由的悲剧，它比任何其他剧作都更为有力地为其所产生的那个时代、为青年德意志的精神做了证明——在那个年代，有着许多积极争取自由的斗争，可是镇压却更为频繁；青年德意志具有勇往直前的精神，但当时的情况是它太容易变节和“改邪归正”了。这个剧本也体现了古茨科作为青年德意志最优秀代表的献身精神。

尽管维恩巴格(Ludolf Wienbarg)在1834年出版《美学征讨》中所说的“青年德意志”并没有特指某个文学流派的形成，但是，“青年德意志”最终成为一个用来形容上述青年作家的概念，而《美学征讨》也成为“青年德意志”文学的纲领性文件。维恩巴格的文学主张简单来说就是，“每个时期的文学，都要表现并影响那个时期的社会现状”。因此，他过分强

调文学的现实影响力，希望通过文学途径来实现社会和政治改革。也正是出于这个原因，维恩巴格大力颂扬海涅。他明确指出，散文是新时代的形式，其价值要比韵文大得多，而海涅是最伟大的散文家。他认为，德国的散文到现在才形成，特别是在法国散文的影响下形成的。在维恩巴格心中，席勒的风格是词藻华丽，歌德的风格是虚文俗套，包括让·保尔在内的以往所有文学巨人，都生活在一个远离尘嚣的魔圈里。而海涅、伯尔纳等人的散文则不同，他们的散文里没有安宁和舒适。

有意思的是，虽然维恩巴格不遗余力地盛赞海涅，劳伯等青年德意志作家们亦步亦趋地模仿海涅，虽然联邦议会禁止青年德意志作家的决议中把海涅的名字列在第一位，但是，按照传统惯例，“青年德意志”却不包括被视为青年德意志之父的海涅和伯尔纳。其实，青年德意志作家与海涅、伯尔纳之间的艺术差距，就是最好的解释：从海涅诗歌里抒情和讽刺的天才中，从伯尔纳散文的精炼和诙谐中，我们再回过头来看一看那些青年德意志作家，就一定会感觉到其间的天壤之别，从大师们炉火纯青、字字珠玑的高度，一下子跌落到新手的幼稚粗糙、废话连篇的地步。尤其是比较一下海涅和他的模仿者们，那简直就是优雅神妙的大胆泼辣，一下子坠入了许褚赤膊上阵的状态——愣头愣脑地对一切公认的传统和道德进行挑战。所以，青年德意志作家一直停留在青涩的模仿阶段。

三　逐渐兴起的报刊评论文

前面提到过，由于各方面的因素，这一时期报纸杂志飞速增加，成为许多进步作家发表言论的主要场所，而报刊评论文(Feuilleton)自然而然就成为一种备受作家们喜爱的文体。

(一) 伯尔纳

在为报纸杂志撰写文章的作家中，伯尔纳 (Ludwig Börne, 1786—1837)是最典型的代表。他比所有青年德意志作家更彻底的是，他不写长篇小说或戏剧，他写的所有文章，都是为了在杂志或者报纸上刊登的，所以，文章都篇幅短小、语言简洁。伯尔纳是重要的文学评论家，但是，他并没有系统地通过规模宏大的科学论文来阐述自己的美学理论，而是通过他以记者身份在杂志上发表的众多书评。他是讽刺大师和杰

出的论战家,但都是以短小的形式。他的论战激情,也极少让他写出的文章超过杂志规定的篇幅。为数不多的例外之一是《吞噬法国人者门策尔》(Menzel der Franzosenfresser,1837),但是也没有长到能够出单行本的程度。就连他的最重要的作品《巴黎书简》(Briefe aus Paris,1832),虽然在表面形式上突破了杂志印刷所规定的界限,但是另一方面,其不系统的内容、断片式的特点以及其中所包含的大量观点和看法,都清楚地表明,这是当时流行的杂志文章风格:不要详尽的论证、不要冗长的说明或者系统的阐述。

伯尔纳生于法兰克福的犹太人巷,原名犹大·吕福(Juda Löw),路德维希·伯尔纳是他1818年改信基督教时取的名字。伯尔纳从小备受种族主义的屈辱。作为一个受过教育的、但是又不得不生活在隔离区的犹太人,他的经历给他的创作打上了深深的烙印。青年时代的伯尔纳,就为犹太人的权利撰写了许多文章,引起了当时许多政治家的注意。他以《为了犹太人》(Für die Juden)为题写下的一系列短小文章,充满了论战的尖锐和痛苦的讽刺,成为拿破仑战争之后的时代见证。

中学毕业后,伯尔纳先在柏林学习医学。1807年,伯尔纳在海德堡改学法律,后转到吉森大学。1808年,获得博士学位的他回到法兰克福。在法兰克福,他跻身于当时最重要的作家之列,主要是因为他创办的杂志《冒险》(Die Wage),从1818年到1821年,共出版了十二期。同时,他还负责编辑《自由城市法兰克福报》(Zeitung der freien Stadt Frankfurt)。在此期间,他逐渐形成了作为一名"记录时代日记"的"杂志作家"的风格:那是一种混合了戏剧评论、书评、实事评论、知识性报道和讽刺短故事的风格。作为"蛊惑人心"的作家,伯尔纳自然遭到当局的迫害。1819年,他被迫逃往巴黎,后返回法兰克福,被人告密而被捕,但十四天后被释放。1822年,伯尔纳再次逃往巴黎。

伯尔纳身体羸弱,很早就染上了肺结核,长期患病,使他的创作力受到了限制。而他自己解释说,他把自己的生命力全部投入到为人类的斗争中去了。他在日记中写道,他让自己的创作服务于为权利和自由而进行的斗争。他认为,几乎所有伟大的作家都是这样理解自己的文学创作的——但丁为权利而歌唱和斗争,弥尔顿为自由和权利而奋斗。他说,只有歌德只考虑自己,只考虑自己的名誉和权利。所以,伯尔纳尽管

赞赏歌德在艺术上的完美,但不承认歌德是伟大的,他说:"他从没有为他的人民说过一个字,而他——原来是因为他崇高的声誉而不可触犯,后来因为年事已高而不可侵犯——恰恰是他,本来可以说出别人不敢说的话。"

伯尔纳之所以一生都攻击歌德,除了别的原因,最主要的是,对于伯尔纳来说,文学的等级是与道德准则有关的。他认为,真理和公正也是美学标准,所以,最伟大的艺术作品也必须最响亮地呼唤真理和正义。他曾写道,真理就像一块磁铁,把敌人的铁吸附过来,缴敌人的械。谁为思想的自由而斗争,伯尔纳就认为谁是伟大的作家。1825年,伯尔纳为悼念让·保尔逝世发表了文章《纪念让·保尔》(Denkrede auf Jean Paul),在文中把让·保尔作为歌德的对立面大加称颂:"我们曾经拥有让·保尔,现在,我们失去了他,随他一同逝去的还有那些只有他才拥有的魅力:力量、宽厚、信仰和轻松的玩笑以及激情澎湃的语言。他是一颗陨落的明星,是在幻灭中照亮我们心灵的上天信仰。他是一个掉落下的王冠……是折断的宝剑:尖刻的讽刺使国王们颤抖,使贫血的朝臣们脸红。他是至高的牧师,在自然的殿堂里为我们祈祷——他离我们而去了,我们找不到翻译向他传达我们的思念之情……"

这篇文章的内容和风格都表明,对于伯尔纳来说,文学应该具有在政治思想斗争中雄辩号召的特点,必须用实际效果来衡量文学的质量和价值。他自己也努力尝试达到或接近这个理想:在1825年到1830年间,他游走于全德国,与具有自由思想的作家、出版者和知识分子会面。七月革命的消息传来后,伯尔纳立刻于9月前往巴黎。著名的《巴黎书简》就写于1830年至1833年间。这115封信虽然是伯尔纳写给自己在法兰克福的女友的,但从一开始就以公开发表为目的。这些信件包含着伯尔纳对七月革命后法国和德国政治、社会及文化现状的观察和评论,其最根本的主题只有一个,那就是自由。伯尔纳前往巴黎时,心中充满了希望,他以为共和制已经在欧洲彻底实现了,所以,一开始,他对君主制的言辞还比较有节制:"我们不应该姑息那些罪恶深重的国王,但是,我们还是应该为不能姑息他们而哭泣。"但是,现实——君主立宪制的七月王朝的腐败,以及德国所有自由民主运动的被镇压——使伯尔纳很快就失望了,他转变成一个激进的共和主义者:"现在,我思想中仍然还

有温和的想法,但是,它不再会在我的文字中出现了。"伯尔纳以尖刻和充满比喻的语言,不懈地抨击法国金融贵族的阴谋诡计,鞭挞德国公侯的卑躬屈膝和独断专制、资产阶级自由运动的局限性和市民阶层的反犹主义。他敏锐的政治眼光使他预言:"德国人民早晚会遭到报复;他们会赢得自由,但绝不会赢得荣誉,因为他们不会自助,而是要靠其他民族的帮助。"伯尔纳要求人民意志自主,并以自己的方式号召民众:"我们不是撰写历史的人,而是推动历史的人","我不想再写下去了,我要去斗争"。他给文学提出的任务是,带着斗争的热情,对时事进行评判。

从《巴黎书简》和《纪念让·保尔》中可以看出,伯尔纳所推崇的是一种宣传鼓动的文学。他的这种文学观,不仅使他痛恨以歌德为代表的古典文学,而且使他最后攻击起与自己政治观点最相近的海涅。伯尔纳与海涅1827年相识于法兰克福,一开始彼此完全理解。但是,这并不妨碍伯尔纳在《巴黎书简》中对海涅的《法兰西现状》(Französische Zustände)进行大肆批评。他说,他读海涅的这本书时,就感觉像一只苍蝇在耳边嗡嗡叫,令他非常不舒服和气愤。原因是海涅的艺术观只注重审美效果:"海涅是位艺术家、是诗人……他把形式看得至高无上,所以,他的作品中注定只有形式。"而根据伯尔纳的艺术观,艺术只不过是为自由而进行的斗争中的一种手段,所以他的结论是,如果谁把艺术神化,谁就是在对艺术和自然犯罪。他贬称娇生惯养的海涅是个在战场上追逐蝴蝶的小男孩,像个年轻的花花公子,当大家在教堂里向上帝热切祈祷的危机时刻,海涅只知道用眼睛搜寻漂亮姑娘。

伯尔纳对海涅的评价,除了有发泄个人不满的因素,其实还是在重复他的观点:文学必须不遗余力地支持自由和真理,必须关注现实。伯尔纳认为,现实是严酷的,通往自由的道路是曲折的,而且在德国,自由被严重玷污,所以,他也采取同现实一样的写作方法。因而,他对海涅所采用的轻松的写作风格大为不满,尽管海涅也是在讨论这些对他也同样重要的问题。

可以想像,以海涅的性格和文风,他也对伯尔纳进行了尖酸刻薄的、带有人身攻击的回应。海涅写道,伯尔纳不仅有拿撒勒人的狭隘,而且还有极端禁欲主义和渴望殉道的精神。海涅认为,伯尔纳的狭隘艺术观,是由他政治上的激进主义所决定的:"无论在思想上还是表达方式

上,这个人(伯尔纳)现在已经陷入了无套裤汉式的激进主义。"而且,海涅还指出,伯尔纳的激进,本质上是因为他的道德观。在海涅的眼里,伯尔纳就是罗伯斯比尔道德严肃主义的继承者,而海涅以吉伦特派的名义,坚决反对道德严肃主义。

海涅对伯尔纳的回应,虽然被青年德意志派认为是对伯尔纳的诽谤,但是,实际上是对伯尔纳政治和文学主张的准确定义。伯尔纳的犹太人出身,以及他在法兰克福犹太人隔离区中的成长经历,对他的政治观点和主张产生了巨大的影响。伯尔纳自己写道:"因为我一出生就是奴仆,所以我比你们更热爱自由。因为我学会了奴性,所以我比你们更能理解自由。"对于伯尔纳来说,自由就像美国独立宣言中所描述的那样,"是不能转让的人权",所以,作家应该不懈地为人权和自由而斗争。

伯尔纳自己穷其一生,都在用自己的写作,为犹太人反抗基督徒的压迫、为平民反抗贵族的压迫、为穷人反抗富人的压迫而斗争。伯尔纳与海涅的分歧和相互攻击,除了两个人性格的巨大差异外,更主要是因为他们的政治和文学主张相去甚远。然而历史是公正的,也是无情的:一百多年之后,被伯尔纳批评为在文学中没有党派观的海涅,作为德语文学中最优秀的诗人和散文家,成为德语文学史中不朽的人物;然而,被青年德意志派视为鼻祖、在那场新文学和革命运动中曾经叱咤风云的、文学上党派观念最强的伯尔纳,却被置之一旁不加理睬了。这一事实以及青年德意志派被遗忘,都证明了文学自身的规律,都说明,什么样的文学观是正确的,什么样的文学作品是有价值的。

(二) 阿道尔夫·格拉斯布雷纳

19世纪30年代,特别是40年代之后,以报刊评论文著名的作家,要算阿道尔夫·格拉斯布雷纳(Adolf Glassbrenner,1810—1876),虽然他的影响主要是在柏林一带。出身于柏林小工厂主家庭的格拉斯布雷纳,因家道没落而中断学业被迫学习经商,但他一直梦想成为作家,所以坚持自学。十七岁的他就开始了记者生涯。1832年,他成为杂志《柏林的堂吉诃德》(Berliner Don Quijote)的负责人。1834出版了一份幽默杂志,他把自己的名字倒过来稍加改变,变成了这份杂志的名字:《布雷格拉斯》(Brennglas)。从1832年到1850年,他还总共出版了三十二期《柏林风土人情》(Berlin, wie es ist und – trinkt)系列分册,后来又补充出版了《柏

林形形色色》(Buntes Berlin)系列。早在《柏林的堂吉诃德》中,格拉斯布雷纳就逐渐形成了自己的写作风格,那是一种粗俗的油嘴滑舌、无礼的批评和坦率的恳切的混合,深受读者的喜爱,但却让普鲁士当局又怕又恨。所以,《柏林的堂吉诃德》很快就被禁止发行了,格拉斯布雷纳也被处罚五年之内禁止从事记者职业。在《柏林风土人情》和《柏林形形色色》中,格拉斯布雷纳用典型的柏林方言,描写了柏林小市民阶层的生活环境,塑造了众多的流浪汉、厨娘、车夫、女摊贩等活灵活现的典型形象。格拉斯布雷纳成为表达民众声音和说民众话语的作家。他坚信,最大的、最有魅力的智慧,都存在于普通老百姓所说的警句格言中。而这些警句格言,不能让政治鼓动者们用迫不及待的语气表达出来,只能由喝着白啤酒的庸俗小市民用幽默而富有感情的语气说出来。因此,格拉斯布雷纳笔下的柏林市民,成为一种文学形象,他们是一种机灵、善辩,同时不惧权威、诚恳的小市民,对任何事物都有自己的看法,而且不管别人想不想听,都会直率地说出自己的想法,只不过他们的看法的确是无足轻重的,因为受他们的社会地位限制,根本不可能对国家政府产生任何影响。

从1846年到1867年,格拉斯布雷纳出版了二十期《滑稽百姓年历》(Komischer Volkskalender)。“年历”作为一种教育百姓和传播思想的文学媒介,从启蒙运动以来,已经逐渐丧失了作用。现在,随着社会条件的变化,它又被重新挖掘出来,并以供大城市居民阅读的杂志的新形象出现。在格拉斯布雷纳的《滑稽百姓年历》中,除了有历书,还有滑稽诗、广告、股市行情表和简单易懂的图解。他希望以这种方式,唤醒广大民众的思想独立意识。

格拉斯布雷纳在“三月前”时期的重要作品之一是他的讽刺动物叙事诗《新列那狐》(Neuer Reineke Fuchs,1846)。作者在诗中嘲讽了政治教权主义的弊病,以动物的面具揭露了一些最重要的反动人物,他写道:“知识能解开最沉重的锁链;/精神能粉碎刺刀。/精神和知识登上王位之时,/大炮的统治将灰飞烟灭。”作品一经出版,立刻被当局冠以“危害社会秩序罪”遭到禁止,他本人也被驱逐出柏林。尽管格拉斯布雷纳对思想自由的要求,并不比同时代的其他作家更激进,但是,由于他是个坚定不移的民主主义者,所以,当局对他的处罚和迫害比对许多青

年德意志派作家更严厉。尽管如此，格拉斯布雷纳在1848年三月革命之后仍然坚持自己的改革主张，认为必须克服资本和劳动之间关系的严重失调；在他眼中，工人阶级的崛起，是通向一个民主社会的道路。

大革命失败后，格拉斯布雷纳还创作了代表其喜剧最高成就的《卡斯帕尔其人》(Kaspar der Mensch，1850)，希望以此号召人们发动一场新的革命。他的最后一部政治作品是1855年发表的《颠倒的世界》(Die verkehrte Welt)。

(三) 贝蒂娜·封·阿尔尼姆

"三月前"文学的独特之处，不仅在于许多青年作家崇拜乔治·桑(George Sand)，倡导妇女解放，而且在德国涌现出一些极具人格魅力的文学女性：贝蒂娜·封·阿尔尼姆(Bettina von Arnim，1785—1859)、法妮·莱瓦尔德(Fanny Lewald，1811—1889)、伊达·翰-翰女伯爵(Gräfin Ida Hahn-Hahn，1805—1880)、拉蔼尔·瓦恩哈根(Rahel Varnhagen，1771—1833)。她们不仅从不同的视角通过文学作品反映了妇女解放的问题，而且她们都以自己的方式关注现实，赢得了当时许多著名人物的敬重。这其中最著名的当数贝蒂娜·封·阿尔尼姆。

贝蒂娜·封·阿尔尼姆的家族关系显赫：她的母亲马克希密莲·勃伦塔诺(Maximilian Brentano，geb. La Roche)年轻时曾是歌德的女友；她的哥哥克莱门斯·勃伦塔诺(Clemens Brentano)和丈夫阿希姆·封·阿尔尼姆(Achim von Arnim)是海德堡浪漫文学最重要的代表人物，所以，从家庭关系上说，她是浪漫作家的一个亲属。但是，作为一个作家，她的创作属于"三月前"时代。

标志着贝蒂娜进入文坛的作品是1835年出版的《歌德和一个孩子的通信》(Goethes Briefwechsel mit einem Kind)。贝蒂娜与歌德出生于同一个城市，1806年到1808年期间，贝蒂娜与歌德的母亲结为密友，从后者那里了解到许多歌德孩提时代的生活。通过歌德母亲的介绍，贝蒂娜于1807年在魏玛第一次见到了歌德。当时二十三岁的贝蒂娜，性格举止半是孩子、半是女人。她对歌德的崇拜并非严肃的敬仰，而是混合着情欲、精神上的求宠、咄咄逼人的殷勤和攀附的追随。1808年至1811年期间，她与歌德保持通信。1811年，由于她对歌德妻子一次不礼貌的行为，这种关系中断了。歌德去世后不久，贝蒂娜开始对她保留的与歌德的通

信进行修改和加工,并最终出版。在这部三卷本的书信小说中,一开始是贝蒂娜与歌德母亲的通信,它为歌德的《诗与真》(Dichtung und Wahrheit)提供了素材。第一卷的后半部分和整个第二卷,都是贝蒂娜与歌德的通信。其中主要是贝蒂娜给歌德的信,而歌德的回信则大多不完整,或是贝蒂娜根据回忆重新编写的。小说的第三卷是带有虚构性质的日记。在这一部分,贝蒂娜表达了她对歌德的狂热的崇拜。值得注意的是,贝蒂娜给歌德的信中的落款是"你的孩子",而且她在给歌德设计的纪念碑草图中,把自己刻画成一个匍匐在文学巨人脚下的裸体小缪斯。

贝蒂娜的这部作品虽然有许多杜撰的成分,而且今天回头再看,贝蒂娜的这部书,无疑为她自己造了一座纪念碑,但是《歌德和一个孩子的通信》仍然受到当时和后来许多作家的好评。包括无情攻击歌德的青年德意志派作家们,也视贝蒂娜为一个理想的形象,一个女战神。不过,这当然不是因为她对歌德的崇拜,而是由于她在书信中表达出的政治上的自由思想,她曾极力使在魏玛安闲度日的歌德拥护自由思想,却毫无结果。贝蒂娜这样一个热烈的歌德崇拜者,却把贝多芬的共和主义看做是比歌德的忠于公侯的臣仆观念更为值得赞颂的观念,这给人以深刻的印象。

贝蒂娜之所以赢得青年德意志作家的尊重,更重要的是她对现实社会、对下层人民贫困的关注和对根除社会弊端所表现出的热情,这些都集中体现在她1843年出版的社会批判作品《这本书属于国王》(Dies Buch gehört dem König)中。在书中,贝蒂娜根据自己的耳闻目睹和收集来的材料,披露了下层百姓的悲惨状况。贝蒂娜认为,解除社会痛苦的前提就是实现人的自由,因此,她抨击宫廷百官无能,没有担负起他们对社会和人们的责任;她批评教会丧失了基督教原本的意义。贝蒂娜之所以给这本书这样一个标题,是因为在弗里德里希·威廉四世统治初期,她与国王的关系十分密切,她崇拜国王,而且对国王有着巨大的影响力。当时已经五十八岁的贝蒂娜天真地认为,国王对于他统治下的王国中所存在的不公正和人民的痛苦并不知情,所以,她要用自己的报告,引起国王的注意,让国王来解除臣民的苦难。不难想像,这本书让普鲁士宫廷里的许多人感到不满,因此被查禁。而贝蒂娜与国王的友好关系也因此被毁掉了。

四 戏剧:毕希纳

无论是青年德意志作家还是“三月前”其他作家,基本上都致力于或者说迷失于创作紧贴时政、以政治变革或革命为目的的政治化文学作品。他们的创作过于注重作品当时的功效,这就注定了他们偏爱篇幅短小的文学体裁,如各种形式的散文和诗歌,而戏剧则少有人问津。古茨科和劳伯等青年德意志作家的剧作,也早已被人遗忘。但是,就在当时低迷的戏剧中,诞生了一位名垂千古的戏剧家。他的作品虽然当时无人知晓,但是,一百多年后的今天,他的作品还在上演,我们仍能感觉到他作品中的现代性;他的名字当时虽不被人所知,但是今天,德国最重要的文学奖却是以他的名字命名的,他就是格奥尔格·毕希纳(Georg Büchner,1813—1837)。

或许是天妒英才,毕希纳是德国文学史上英年早逝的天才之一。但是,或许他像昙花一样,将所有的才华都浓缩在这短短的一生中绽放了,因而也就分外炫目:他以二十出头的年纪,在四年的创作期内,写下的作品虽然为数不多,但每一部都是传世之作。

许多当时的人都认为,毕希纳属于青年德意志派。但是,以我们今天的眼光来看,这种划分并不确切。首先,毕希纳对于要求社会变革的政治意识,比青年德意志派激进得多。其次,毕希纳作品中所表现出来的他对文学本质和功能的理解无比深刻。1987年,纪念毕希纳诞辰150周年展览的题目是:格奥尔格·毕希纳:革命者、作家、科学家。但是,无论是作为革命者还是作为社会革命文学的代表作家,毕希纳和他的主要作品在他的有生之年都是默默无闻的。直到半个多世纪之后,随着他的作品的出版和上演,他才开始广为人知。而且,直到今天,人们仍然能在他那屈指可数的几部作品中找到只属于他的独特风格。毫不夸张地说,19世纪德国作家中,没有一个人像毕希纳这样让我们觉得像一个现代人。他和克莱斯特、格拉贝一样,是一位超越时代的、经典的“现代性”剧作家,无论是自然主义作家还是表现主义作家,无论是政治戏剧还是荒诞戏剧,都把毕希纳视为自己人。

(一) 生平

1813年10月17日,毕希纳出身于黑森一个医生家庭。他出生的那一

天，正是拿破仑在莱比锡战败的日子。毕希纳三岁时，父亲被任命为达姆施塔特市立平民医院的副院长，负责城市贫民的医疗事务。通过父亲的工作，毕希纳从小就对下层普通人民的贫困生活和所受到的压榨有着深刻的了解。后来，他在《黑森快报》(Der Hessische Landbote)上写道："你们去达姆施塔特看看，那些老爷们是如何用你们的钱尽情享乐的，然后，告诉你们的妻子和孩子，本该属于他们的面包，现在养肥了别人的肚子。"

1831年，毕希纳在斯特拉斯堡大学开始攻读医学。与当时德国各公国的大学相比，斯特拉斯堡大学具有更大的教育和讨论的自由。在那里，毕希纳还能研究法国大革命对社会生活的影响。1833年，毕希纳回到国内的吉森大学继续学习，并决心要把在斯特拉斯堡学来的平等、博爱、自由等思想付诸实践。在吉森，毕希纳开始了政治活动：1834年，他与一些志同道合者建立了"人权协会"。毕希纳对贫苦的下层人民怀有深刻的同情，他曾在给一位友人的信中写道："可怜的老百姓隐忍地拉着板车，而王公贵族们则在上面寻欢作乐。"所以，他认为，广大的下层百姓是最需要人权和政治变革的。因此，他专门为黑森的农民们编写了非常激进的宣传小册子，希望能鼓动他们起来革命，这就是著名的《黑森快报》。鉴于当时的贫富对立，毕希纳提出的口号是："对茅屋和平，对宫殿宣战。"开篇前几句话就形象地揭示了贫富之间的差别和不平等："似乎上帝在第五天创造了农民和手艺人，而在第六天创造了王公贵族，似乎上帝对王公贵族们说过：去统治地球上的一切生物，似乎上帝把农民和平民当成了蛆虫。有钱人的生活就像一个长长的星期天：他们住在漂亮的房子里，穿着华丽的衣服……在他们眼中，老百姓就像农田里的肥料一样。农民走在耕犁后面，富人走在农民后面，驱赶着农民和耕牛……农民的生活就像一个长长的劳动日……他的汗水，就是有钱人餐桌上的食盐。"毕希纳还生动地揭露了统治者对劳动人民的剥削和压榨："你们身上爬着一只血吸虫，公爵就是这只血吸虫的头，大臣们是它的牙齿，大大小小的官宦是它的尾巴。贵族老爷们贪得无厌的胃，就是它的吸血器……贵族和宫廷高官们穿金戴银，过着穷奢极欲的荒淫生活。老百姓的女儿们是他们的女仆和妓女，老百姓的儿子们是他们的奴仆和士兵。"

使《黑森快报》区别于一般政治煽动作品而成为政治文学的，不仅是它的精妙的艺术结构，也不仅是作者让事实说话的能力，而是在于它那生动、形象、充满比喻的语言的艺术力量。他使人想起歌德《葛兹》初稿某些场景的语言，不过，歌德用这样的语言，是为了塑造骑士的形象，而毕希纳却是为了揭露贵族的专制统治，鼓动无产者阶层起来进行政治变革。《黑森快报》和"人权协会"及其策划的反抗行动，是相辅相成的，在这里，文学和政治行动极为罕见地融合成一个整体。

但是，毕希纳和他的朋友们的行动并没有达到他们所设想的目的：由于有人告密，毕希纳的许多朋友被捕入狱；散发到农民手中的《黑森快报》，也被农民们交给了当局。毕希纳逃离吉森，回到达姆施塔特父母家。在这里，毕希纳阅读了大量关于法国大革命的历史文献，在五个星期之内，写出了悲剧《丹东之死》(Dantons Tod)。他还继续从事革命活动，又创立了一个"人权协会"，商议起义计划。当局注意到了毕希纳的活动，向他发出了法院的庭审传票。毕希纳立刻逃往斯特拉斯堡。于是，当局发布通缉令，说他参加了危害国家的行动，要求各国当局抓捕并引渡毕希纳。

到达斯特拉斯堡的毕希纳，再也没有从事过任何政治或革命活动，而是开始专心从事科学研究和文学创作。他在1836年年初给家里的信中写道，他自己绝对不属于青年德意志派，因为"只有对社会现实完全错误的认识，才能使人们相信，那种没有长久生命力的文学(指青年德意志文学)，能够彻底改变我们的宗教和社会观念"。1836年春天，他完成了医学学业，他的毕业论文被苏黎世大学承认为博士论文。他在苏黎世大学进行了题为《关于脑神经》的试讲后，于1836年11月成为哲学系自然史的讲师。但是，他任教后的第一个学期，就因为患伤寒而中断了。在卧病两个多星期之后，毕希纳于1837年2月21日去世。

(二) 文学创作

毕希纳在斯特拉斯堡期间，完成了他一生中大部分文学创作：他惟一的一部喜剧《莱翁采和莱娜》(Leonce und Lena)就是在此期间完成的；关于六十年前狂飙突进时期作家伦茨的小说《伦茨》(Lenz)也产生于这个时期；他另一部未完成的作品、悲剧《沃伊采克》(Woyzeck)，估计也是在斯特拉斯堡创作的。

在斯特拉斯堡以及后来在苏黎世，毕希纳没有从事任何政治活动。此时的他已经不再相信任何政治变革的可能性了。他曾在给友人的一封信中写道：农民们喂饱了肚子，革命就会立刻死亡。毕希纳的这种痛苦而又深刻的认识，并不只是来自他自己的政治斗争经验，也是源于他的历史观。他在创作《丹东之死》的前期，对历史，特别是法国大革命的历史进行了深入研究。他阅读的文献中，最重要的是法国历史学家、史学界"宿命论学派"创始人之一梯也尔(Louis-Adolphe Thiers)的著作。梯也尔的宿命论观点对毕希纳产生了重大影响。他在一封信中写道："我觉得自己被可怕的历史宿命论击溃了。"他认识到个人在面对历史必然时的无能："个人只是波涛上的泡沫，丰功伟绩不过是偶然而已，天才的统治只是一场木偶戏。"

1.《丹东之死》

《丹东之死》(Dantons Tod) 是毕希纳在世时惟一出版了的文学作品。1835年2月，毕希纳把它寄给在法兰克福《长生鸟报》任主编的古茨科，古茨科对剧本进行了删减和修改后发表了。为了创作《丹东之死》，毕希纳参考了大量历史文献。所以，剧本中六分之一的篇幅——主要是台词，也有人物刻画和场景描写——是逐字逐句引用历史文献。

以法国大革命为背景的四幕悲剧《丹东之死》，描写了革命者丹东1794年4月5日在巴黎被处死前生命中最后两个星期的生活，其中包括他与罗伯斯比尔的分歧、对他的审判、追随他的同志们和最后的死亡。丹东与罗伯斯比尔同为法国大革命的领袖，他们也共同为1792年9月的大屠杀负责：丹东曾说九月大屠杀是他的功劳，罗伯斯比尔说要通过这种方式让敌人胆战心惊。但是后来，他们的革命观点有了分歧，在丹东及其追随者们和以罗伯斯比尔为首的激进雅各宾派之间，产生了对抗。罗伯斯比尔自认为是革命的化身，他坚持要把革命进行到底，必要的时候可以不顾个人的幸福，可以使用暴力。而丹东是个喜欢享受生活的人，爱好美食华服，通过革命，他得到了自由和物质享受，所以，他认为革命的目的实现了。更重要的是，丹东认识到，已经不再是人力所能控制的革命，带给人们的不是幸福，而是恐怖。因此，他站出来反对罗伯斯比尔，试图阻止革命的运行机制。毕希纳选取1794年春天这段时间作为背景，此时，革命已经变成了真正的红色恐怖专制。在丹东和罗伯斯比

尔两派之间的斗争中，后者已经明显站了上风。丹东最终被人民判处死刑，成为革命的牺牲者。

第一幕开始时，罗伯斯比尔将一群叫嚣着断头台杀人太慢了、要求加强革命恐怖的饥饿民众请到雅各宾俱乐部，向他们保证，要对敌人进行血的审判。他在讲话中说，共和国的武器就是恐怖统治，因为只有恐怖统治才能维护道德，没有恐怖的道德是软弱无力的。第二天，丹东去找罗伯斯比尔，要求结束革命恐怖，因为他认为，没有任何继续杀人的必要了。而罗伯斯比尔认为，革命还没有结束，而结束刚进行到一半的革命，就是在自掘坟墓。最后，罗伯斯比尔和圣茹斯特决定逮捕丹东。

第二幕，丹东的朋友们劝说丹东采取行动，或者逃走。但是，丹东选择什么也不做，一方面是他相信自己在民众中的威望，认为罗伯斯比尔他们不敢抓自己。更重要的是，他对生活已经厌倦了。对于丹东来说，现实已经变得毫无意义，从生到死，与从一个粪堆到另一个粪堆没什么两样。他的厌倦、绝望和虚无，其实都是他的无助的表现，因为他已经清楚地认识到，在历史的进程中，作为个体，起不到任何作用。他对妻子说："我们只是玩偶，被我们不知道的力量牵引着；我们自己什么都不是！我们是鬼神们手中用来打斗的剑——但是，拿剑的手是看不见的……"在这一幕的最后一场，罗伯斯比尔和圣茹斯特对逮捕丹东的解释是：革命就像古希腊传说中佩里阿斯女儿们一样，它砍碎人类，为的是让他们更年轻。

第三幕，丹东和他的追随者们被关进监狱。革命国民议会挑选可靠的陪审员组成特殊法庭，对丹东进行审判。丹东在法庭上发表了长篇演讲，听众们也一度被他打动，但是，最终还是决定判处丹东和他的同党死刑。

第四幕，被判处死刑的丹东党人在等着被处死。丹东的妻子自杀。最后，曾经的革命领袖丹东被革命人民送上了断头台。

关于法国大革命，我们印象最深刻的是攻克巴士底狱和断头台，前者象征着旧制度的崩溃，后者揭露了新制度的残暴。《丹东之死》作为一部革命剧，通过同为革命者的丹东和罗伯斯比尔对革命的不同看法，对革命进行了反思。但是，《丹东之死》绝不仅仅是一部革命剧或历史剧。作者借丹东之口，表明了自己的历史宿命论。"不是我们进行了革命，而

是革命造就了我们”，这种对个体行为意义的怀疑，以及把个体看做玩偶的比喻，虽然不是毕希纳的创新，但是，木偶戏或玩偶戏的比喻，除了象征着人的命运早已被注定这种传统意义之外，在毕希纳那里，我们通过丹东的话“我们永远站在舞台上，哪怕我们最终被杀死了，我们也是在舞台上”，似乎能看出“世界如戏”（Welttheater）的意义来。也就是说，世界是上帝导演的一出戏，每个人都在扮演着上帝安排的角色。

《丹东之死》的非同寻常之处，或者说它的现代性，表现在对情节的淡化上。当初古茨科是把这一点当做该剧的弱点指出的，说它没有情节，也就是说缺少对阴谋的展现。使《丹东之死》不同于古典和浪漫文学的，是它不再试图在一个现象、偶然和随意的世界后面，建构一个超验秩序体系。全剧的三十二场，也没有按照移情和制造悬念的传统手法来展现一个故事的发展。虽然对丹东及其同党的处决中有阴谋，但是，戏剧并没有着力表现对手的阴谋，相反，全剧让人感觉到的是事件发展不可抗拒的必然性。

另外，该剧的现代性还体现在它的心理刻画上，有时甚至到了像解剖般细致深入的程度，由此也能看出毕希纳作为自然科学家和神经研究专家的身份。就像医生对病人的病情进行诊断一样，毕希纳作为有着心理学知识的历史研究者，对一个历史时期进行分析诊断。通过心理刻画，作者展现在观众面前两个截然不同的革命者形象。

此外，《丹东之死》打破了传统的五幕剧要求，分为四幕，也没有遵循三一律。在风格上，能明显看出莎士比亚和浪漫文学的影响。

2.《沃伊采克》

毕希纳作品中成就最高、对后世影响最大的，是他最后一部悲剧《沃伊采克》（Woyzeck，1836）。尽管《沃伊采克》最终没有完成，它只是毕希纳留下的几个不同版本的手稿断片，而且对于这出没有分幕的戏剧的各个场次之间的顺序，至今也没有定论，但是，这并不妨碍它是19世纪世界文学中被阅读和上演最多的文学作品之一。它与《丹东之死》和格拉贝的几部戏剧一起，为戏剧开创了新的形式和主题。19世纪的文学作品中，没有哪一部像《沃伊采克》那样，对20世纪的文学历史产生了如此巨大的影响：受它的启发，奥地利作曲家奥尔本·贝尔格（1885—1935）创作了歌剧《渥兹克》（Wozzeck，1923）；它使自然主义作家和表现

主义作家就毕希纳进行了积极的研究和辩论；豪普特曼(Gerhard Hauptmann,1862—1946)、韦德金德(Frank Wedekind,1864—1918)和海姆(Georg Heym,1887—1912)等作家,都视《沃伊采克》的作者为自己的榜样和自己文学方向的导师;里尔克(Rainer Maria Rilke,1875—1926)和霍夫曼斯塔尔也认为《沃伊采克》"属于最高水平的作品","是无与伦比的一部戏剧";布莱希特(Bertolt Brecht,1898—1956)早期的戏剧作品,特别是《巴尔》(Baal),以及弗里施(Max Frisch,1911—)的《安多拉》(Andorra),都很明显是在文学创作上对毕希纳,尤其是《沃伊采克》的接受。在德国戏剧历史上,这部神秘的未完成戏剧,同时也是社会剧的开端。尽管凯勒(Gottfried Keller,1819—1890)把毕希纳和左拉(Emile Zola,1840—1902)相比较,是带着贬义的,是出于他对"这种现实主义"的厌恶,但是,不容置疑的是,毕希纳塑造的沃伊采克,为戏剧世界增添了一类新的人物形象——沃伊采克是社会阶层中最卑微的人。这样一个人在一部震撼人心的悲剧中占据了绝对主要地位，这就再次否定了已经被市民悲剧所摒弃的等级规则。

《沃伊采克》的故事取材于一个真实事件。1824年,莱比锡一位名叫沃伊采克的理发师,因为用刀杀死一名女子而被判处死刑,公开处决。案件本身并不复杂,沃伊采克也对自己杀人的事实供认不讳。但是,在审理过程中,有人对沃伊采克的行为责任能力产生了怀疑。于是,枢密官卡卢斯受命两次对沃伊采克的精神状况进行检查和观察。这是德国司法历史上第一次在审理中考虑犯罪嫌疑人精神是否正常，并有可能因此而从轻判决。卡卢斯的两次鉴定都表明,沃伊采克没有精神错乱的迹象。他的鉴定在杂志上公开发表,引起了毕希纳的兴趣。不过,毕希纳感兴趣的并不是法律因素。他关心的是,什么样的状态和环境导致了沃伊采克采取这样的行动。

毕希纳笔下的沃伊采克是个地位最低下的士兵,他善良、软弱、孤独、不善言辞,他一贫如洗,没有任何权利,实际上是被社会抛弃了的人。为了养活自己的情人玛莉和孩子,他把自己的身体给医生做医学实验。医生长期只让他吃豌豆,观察他的反应。医学实验不仅严重损害了他的身体健康,而且给他的心理造成了巨大的伤害,他沦为像兔子、白鼠一样的实验动物,丧失了做人的尊严。他的上司利用权力支开他,趁

机勾引玛莉。玛莉虽然感到对不起沃伊采克,但还是投入了勾引者的怀抱。沃伊采克感到不安、恐惧和嫉妒。无意之中,他又在酒店看到情敌和玛莉在一起跳舞,这时,他感到有一种力量驱使着他,要杀死玛莉。他好像听到一个声音,催促他去杀人。他买了一把刀,杀死了玛莉,把刀子扔到湖里,想在湖里洗掉自己身上的血迹。故事到这里就中断了。

作为第一部社会剧,《沃伊采克》塑造了一位社会最底层的,所谓第四阶层的小人物,反映了他们的苦难生活和所受的压迫。但是,毕希纳更想揭示的是沃伊采克杀人的原因。对于沃伊采克来说,玛莉的背叛,不仅仅是一般情人之间的不忠。玛莉是他生命中惟一的意义,惟有与玛莉的关系,使他能感觉到自己作为人的尊严。所以,失去玛莉,就意味着失去了存在的基础。玛莉的背叛,使沃伊采克那处于巨大压力下的灵魂彻底崩溃了:“仿佛一股火焰冲上天空,尖厉的呼啸声在四周萦绕。”沃伊采克已经明显出现了精神错乱的征兆。沃伊采克被一步一步摧垮了。精神失常和社会环境的逼迫,使得沃伊采克杀死了玛莉并自杀,这是他自我解脱的惟一方法。毕希纳带着极大的社会同情塑造了沃伊采克。剧本仍然体现了毕希纳的宿命论。沃伊采克是环境的产物和牺牲品,他不能也不愿反抗自己的存在现状。他就像剧中祖母给孩子讲的那个童话——更确切地说是反童话——中的那个失去了父母的贫穷孩子,孤独地坐在地球的废墟上。

3.《伦茨》

精神错乱的主题,再次出现在小说《伦茨》(Lenz,1835)中。小说以狂飙突进时期作家伦茨 (Jakob Michael Reinhold Lenz,1751—1792) 为原型。伦茨在斯特拉斯堡任家庭教师期间,结识了歌德和赫尔德,是狂飙突进时期的著名作家。伦茨的精神崩溃,或许是他的性格决定的,但是,他所经历的一些不幸事件,肯定加速了他毁灭的进程:歌德去魏玛后,也把伦茨介绍到魏玛, 但因伦茨与宫廷侍臣不和而被公爵驱逐出境(1776年11月),之后,他与歌德也因此断交。事情发生一年后,伦茨就出现了精神错乱症状。另外,他曾歇斯底里地追求歌德在泽森海姆时的恋人弗里德里克·布里翁(Friederike Brion),未果。这些,都对伦茨的精神产生了极大的打击。1778年1月20日至2月8日,伦茨来到瓦尔德斯巴赫。在此期间,他的精神病发作了。之后,伦茨就时而发病,时而平静。后来,

伦茨去了俄罗斯,1792年5月,失意而贫困的伦茨死在莫斯科的街头。毕希纳的小说《伦茨》,就是节选了伦茨在瓦尔德斯巴赫突发精神病的这两个多星期作为背景。

毕希纳之所以选择这个题材,主要有以下几方面的原因。首先,他本人作为作家,与伦茨有艺术上的亲近感;其次,毕希纳与伦茨有着间接的联系:伦茨在瓦尔德斯巴赫期间,是由当地的牧师欧伯林照顾的。欧伯林同时还是社会改革者、教育家和心灵安慰师。他对伦茨这两个多星期的状况做了详细的记录。还在欧伯林的记录公开发表之前,毕希纳就从友人手中得到了记录的副本。另外,毕希纳未婚妻的父亲与欧伯林交好,并曾在欧伯林的葬礼上致了悼词。最后一个重要原因是,毕希纳作为作家和医学家,对于研究和展现心理疾病的过程非常感兴趣。

毕希纳创作《伦茨》,主要根据欧伯林的记录,另外还参考了歌德在《诗与真》(Dichtung und Wahrheit)中对伦茨的回忆。毕希纳在对欧伯林记录的使用中,一个最重要的特征就是视角的转变。欧伯林是以客观观察的角度,记录下伦茨的行为;而毕希纳在小说中则采用了直接展示伦茨的内心世界和感受的角度。毕希纳尽管沿用了欧伯林记录中的时间顺序,但是,小说中的时间,被伦茨主观的时间感受所拆解。此外,小说中对自然的描写和感受,都是出自毕希纳之手。还有,小说中最重要的一个章节,即伦茨关于基督教的思考,以及与同为作家的友人考夫曼关于艺术的对话,也都是毕希纳自己构思创作的。

小说中,伦茨在黑暗中感觉到的恐惧、他的孤独和被抛弃感,与阴冷的自然环境交织在一起,贯穿始终。当他到达瓦尔德斯巴赫时,内心逐渐平静下来。牧师一家热情接待了他,使他似乎回想起幸福的童年时光。但是,当他独自一人在房间时,又开始感到莫名的恐惧。他下意识地自虐,肉体的痛苦使他恢复了意识。与欧伯林在一起的日子,伦茨的状况开始好转。他享受着牧师对他心灵的安慰,看到了贫困的村里人与自然之间的和谐,感受到自己内心巨大的宁静。但是,只要天一黑下来,他就会被恐惧所控制,他越来越强烈地预感到自己无法逃避病魔。为了解救自己,伦茨也学着欧伯林和村里人的样子,把自然看做是上帝的意志。他在阅读《圣经》和替欧伯林布道中获得了片刻的平静与幸福,但是,很快又会感到绝望和自怜。只有惟一的一次,当考夫曼来探望他时,

伦茨毫无顾虑地倾诉出自己的心声。他们之间关于艺术的谈话,成为小说的核心。伦茨激烈地抨击了唯心主义的抽象性,因为它无视人的本性,他要求一种现实主义的、没有规范的艺术。只有在歌德、莎士比亚和民歌中,才能找到这种艺术的范例。在这里,毕希纳表达了自己的艺术观,这不仅是对他的时代政治批判的补充,而且也与那些只以揭露时代弊端和人民痛苦、并呼吁社会变革为目的的艺术划清了界限。小说中,迷失在现实生活中的伦茨,只能在艺术中找到自己。谈话之后,欧伯林和考夫曼前往瑞士,伦茨陪他们走了一程。他返回途中过夜的地方,有一位病入膏肓的发高烧的姑娘。直到回到瓦尔德斯巴赫,他脑子里还满是那个姑娘的面容。他一会儿觉得那是自己的母亲,一会儿又觉得那是弗里德里克·布里翁。当他听说那个姑娘最终死了后,他立刻赶去,徒劳地试图像基督一样让她起死回生。当他认识到自己的无能为力后,又开始诅咒上帝。在伦茨眼中,月光中雾气弥漫、模糊不清、巨兽般的景色,就是面对人类痛苦冷淡漠然的上帝的化身。空虚、冷漠和通过自虐获得的巨大乐趣,交替控制着伦茨的意识。现在,伦茨在白天感觉到的绝望,比夜晚感觉到的更大。他原先与欧伯林和村里人在一起所体验到的宁静也消失了。在他又一次试图自杀之后,欧伯林把他送到了斯特拉斯堡。而伦茨本人对此的反应是冷漠和空洞:“对他来说,他的存在是一种必要的负担——他就这样活着。”

很久以来,人们认为《伦茨》是一部未完成的作品。原因之一是小说中似乎有一些未交待清楚的空白点。另一个原因是小说的突然结束。不过,最新的研究似乎认为,这部小说不是断片,而应当被看做是这种形式的完成作品。小说中伦茨不断恶化的精神病,他对孤独、孤立和异化的感受,都是由于他意识到自己无法改变现状而感到痛苦所产生的。《丹东之死》中也表现了同样的主题,不同的是,《丹东之死》表现的是一个革命者无力改变革命进程的痛苦和绝望,而《伦茨》则是以一个市民知识分子主观的角度表现个人的软弱无能。小说中,毕希纳塑造的伦茨,是一种反古典的、贴近现实的、因而效果更直接和强烈的艺术的代表,毕希纳借伦茨之口说出了自己的艺术观,在当时年青一代作家与古典—浪漫文学前辈的美学论争中,表明了自己的立场。此外,毕希纳还利用精神失常的伦茨这个角色,巧妙而强烈地表达了自己对上帝的怀

疑,对基督教进行了政治批判。而当时没有一个作家敢于直接说出自己的观点,因为结果必然是牢狱之灾。

4.《莱翁采和莱娜》

毕希纳的喜剧《莱翁采和莱娜》(Leonce und Lena,1836),本来是为科塔出版社组织的一次喜剧比赛创作的,但毕希纳寄出太晚了,所以当时被原封退回。

《莱翁采和莱娜》的故事很简单:波波国王子莱翁采悲世悯己,整日感到生活单调、百无聊赖。他的父亲国王彼得为了能在安静中进行哲学思考,决定把王位传给儿子。于是,他为莱翁采和皮皮国公主莱娜订了婚,尽管他们二人彼此并不认识。于是他们不约而同地逃婚。在逃婚的路上,他们相遇了,并且一见钟情。当他们乔装回到王宫举行婚礼时,才知道了彼此的身份。

毕希纳这部有着许多童话色彩的戏剧,像一个万花筒一样,包含着许多文学影射和暗示。它使人想起勃伦塔诺的《旁斯·德·利昂》(Ponce de Leon),另外,沙米索(Adelbert von Chamisso)、蒂克(Ludiwig Tieck)等浪漫作家作品的影子也显而易见。很长时间以来,毕希纳的这部喜剧,被误解成"回归浪漫文学的纯粹喜剧",是"浪漫—反讽的串场剧"。实际上,《莱翁采和莱娜》具有强烈的讽刺和颠覆意义,矛头直指浪漫美学和唯心主义哲学原理,特别是19世纪的晚期绝对论。在王宫中国王彼得穿衣那场戏中,作者对康德和黑格尔进行了讽刺,对费希特进行了滑稽模仿。此外,毕希纳以漫画的笔法,讽刺了当时喜剧和小说所涉及的主题——悲世悯己、矛盾分裂、倦怠冷漠。另外,在喜剧形式的掩护下,毕希纳能够躲过出版审查,不仅对德国小公国中宫廷贵族进行讽刺挖苦,而且在剧中再次表现穷人和富人之间的对立,再次对政治和社会现状进行尖锐的批判:王子莱翁采之所以感到无聊和痛苦,是因为他饱食终日,无所事事。而穷人们则整日辛勤劳作,还是食不果腹——那些在公子和公主婚礼上欢呼的农民们已经饿得站不起来了。在这出滑稽讽刺的喜剧后面,仍然流露出与《丹东之死》和《伦茨》中同样的宿命论:剧中人物都像木偶一样,他们的行为已经被社会规范限定了。王子莱翁采和公主莱娜试图逃避别人为他们规定的命运,但是最终的结果是,虽然他们互不相识,但他们仍然相遇并结婚了。于是,他们成了他们自己决定

的牺牲品，他们对命运的逃避最后还是满足了命运的安排。所以，当他们两人知道真相时，同时喊道："我被欺骗了！"丹东无奈的哀叹"我们只是玩偶，被我们不知道的力量牵引着"，像音乐中的主旋律一样再次响起。剧中的文字游戏、幽默玩笑、讽刺搞笑、童话气氛和表面的大团圆结局，却以最独特的方式表达了强烈的社会批判，体现了毕希纳对个体与周围环境关系的悲观结论。

五　小说

对于青年德意志派而言，文学是一种使用对象，是斗争工具，用劳伯的话说，是"将要到来的历史的前言"。维恩巴格也曾说过："创作不是优美灵魂的游戏，而是时代的精神，它看不见摸不着，存在于所有人的头顶，它抓住作家的手，用历史之笔，在生命之书中写作，诗人和小说家也是为祖国服务的，并且是所有强大的时代运动的盟友。"

古茨科无疑是青年德意志作家中最重要的领军人物之一，尽管他的众多小说今天已无人问津。古茨科的贡献在于，他对美文学的形式对于社会现状的依赖关系进行了思考，并提出了自己的长篇小说理论。不过，他为说明自己的理论而创作的长篇小说并不总能达到他理论的高度。作为一名记者，他首先考虑的是作品的影响力，所以他认为，作家的表现方式，不能过分高于一份杂志中等读者的水平。

古茨科的第一部长篇小说《傻男给傻女的信》(Briefe eines Narren an eine Nörrin, 1831)是一部没有独创性的作品，因而也没有引起反响。他的第二部长篇小说《圣师马哈——一位神的故事》(Maha Guru. Geschichte eines Gottes, 1833)，讲述西藏一个被选为达赖喇嘛的人的故事，影射欧洲的基督教、等级制度和妇女解放。这部讽刺小说因其主题的现实性而受到一定的关注。1835年出版的《多疑女人瓦莉》，奠定了古茨科作为年青一代作家杰出代表的地位。门采尔对此书的毁灭性长篇评论，虽然导致古茨科被监禁、小说被禁止出版，以及整个青年德意志作家的作品被禁止，但是，另一方面，这个事件使古茨科升华为自己观点的"殉道者"，而阅读《多疑女人瓦莉》则具有了政治反抗的意义。

性格怪僻的上流社会女子瓦莉，认识了追求享乐的怀疑论者采萨尔。他们都对自己身处其中的社会环境感到无比厌倦。于是，他们约定

彼此相爱。后来,瓦莉遵从父亲的意愿,嫁给了萨丁岛公使。在瓦莉与采萨尔最后一次约会时,她把结婚的消息告诉采萨尔,采萨尔请求瓦莉让他看看她的裸体。瓦莉满足了他的要求。婚后,瓦莉随丈夫移居巴黎。在巴黎,瓦莉沉湎于巴黎花天酒地的享乐中,暂时忘却了自己的忧郁情绪。后来,丈夫的弟弟耶罗尼莫爱上了瓦莉。而公使为了骗取弟弟的财产,竟然从中撮合。采萨尔揭穿了公使的诡计,耶罗尼莫精神失常自杀。瓦莉随采萨尔离开了巴黎,共同度过了一段幸福的日子。后来,采萨尔离开瓦莉,去向自己以前的女友求婚。瓦莉在日记中重新流露出对宗教的怀疑和对死亡的恐惧,并给采萨尔写信去请教。采萨尔回信附上了自己写的《关于宗教和基督教的自白》,对基督教进行了严厉的批评,体现了当时施特劳斯等人对宗教的怀疑和批判。读了信后,瓦莉在欲哭无泪的绝望中崩溃,不久后用一把匕首结束了自己的生命。

平心而论,《多疑女人瓦莉》并不能算是一部优秀的文学作品,但它带着许多明显的时代特征,因而在当时起了重要作用。主人公瓦莉的原型是夏洛特·斯特格利茨 (Charlotte Stieglitz)——这位女子为了让自己那陷入抑郁不振情绪的丈夫获得创作灵感,竟然于1834年12月21日自杀身亡。另外,女主人公身上显然还有弗·施莱格尔(Friedrich Schlegel)笔下《路琴德》(Lucinde)和乔治·桑新作《莱莉娅》(Lelia)中女主人公的影子。小说的语言风格不统一,许多故事情节之间缺乏逻辑的衔接,但是,古茨科在这部作品中的真正意图,是要对他最感兴趣的两个问题进行讨论:妇女解放(特别是性解放)和宗教批判。

六 "三月前"的政治诗歌

尽管海涅在预言"艺术时代的终结"时指出,法国大革命和拿破仑战争给德国带来的社会意识转变,必然会给文学和艺术创造新的条件和表现形式,而且他也预见到"革命将进入文学",然而,早期的政治诗歌在普拉滕、雷瑙和海涅那里还只是零星的。而且,尽管雷瑙的政治诗歌对"三月前"的文学具有至关重要的意义,尽管奥地利诗人阿乌尔斯派格(Anton Alexander Graf von Auersperg,1806—1876)的政治诗歌在30年代初就已经在奥地利和德国引起巨大反响,但是,在30年代的德国文坛,政治诗歌并没有扮演一个重要角色。正如维恩巴格所说:散文是我

们每日所需的面包,因为,在散文中,我们能够比在诗歌中更有力地维护我们的人格和权力。

人们对诗歌影响力的估计,在40年代初开始了转变。一场新的文学运动在诗歌上找到了突破口。一大批年轻的政治诗人应运而生:赫尔韦格、贝克尔(Nikolaus Becker)、弗赖利格拉特(Ferdinand Freiligrath)、韦尔特(Georg Weerth)、普鲁茨(Robert Prutz)等,在德意志的上空唱响了前所未有的政治诗歌大合唱。尽管老一辈的浪漫作家对这些散文化的政治诗歌加以贬低,尽管传统的美学家称这些人是修辞学家而不是诗人,尽管海涅对这些年轻同行的作品不屑一顾,尽管他们的诗歌更准确地说应该叫做“押韵的宣传口号”,但是,不容置疑的是,这些顺时而起的诗人的人数说明,他们的诞生,有着合适的土壤,以他们为代表的新文学,是顺应时代精神的。

(一) 格奥尔格·赫尔韦格

在40年代崛起的政治诗人当中,赫尔韦格(Georg Herwegh,1817—1875)无疑是最出色和最重要的一位。他1840年的诗作《青年与老人》(Die Jungen und die Alten),就反映了德国文坛当时新旧两代人交替的现象。

早年,赫尔韦格因违反纪律被著名的蒂宾根神学院开除后,就开始为《欧罗巴》和《德国电讯》等杂志写稿。1839年,他为了逃避兵役去了瑞士,后辗转去了法国和德国,结识了许多具有自由思想的人物,其中包括马克思、恩格斯、海涅、费尔巴哈、凯勒等人。

很早时,他就说过:“我的作品不是写给学者看的,我为我的人民,而且只为我的人民写作。”他坚信,“文学必须助政治一臂之力”。他认为,现在,形成了一批新的文学受众,他们要求作家贴近社会变化。因此,他不遗余力地宣扬“茅屋的诗歌”,他说:“贫穷和痛苦也需要自己的诗人和复仇者。”他还说,统治者唤醒了一只新夜莺,那是一只长着鹰爪的夜莺。他自认为是人民诗人,伯尔纳和普拉滕是他的榜样。他的两卷本诗集《一个生者的诗》(Gedichte eines Lebendigen,1841—1843),就是他文学主张的具体表现。诗集的风格是尖锐的论战式,语言充满了激情。按照他的话说:“你们手中的利剑就是诗。”他攻击的矛头直指封建主义、僧侣阶层和教会,同时批判了某些人的清静无为主义,而且,他在

诗中提出了大胆的、同时也是异想天开的政治设想:建立一种民主自由的帝制。诗集为他在德国赢得了巨大声誉，海涅甚至尊称他为“铁云雀”。

当时的普鲁士新国王威廉四世看过《一个生者的诗》后,认为作者是自己的知音。赫尔韦格巡游德国途经柏林时,国王接见了他。然而,这次会面却令赫尔韦格大失所望。因为,国王虽然乐意听到赫尔韦格拥护君主制,但是,赫尔韦格同时提出通过宪法和法律的途径对皇权进行限制,这却是国王不愿听到的。而不识时务的赫尔韦格偏偏又通过一封公开信的方式,向国王强调这一点,从而触怒了国王,被驱逐出境。不过,这次不欢而散的谈话和之后发生的事情，也使赫尔韦格的君主立宪制梦想破灭了。

回到瑞士后,赫尔韦格与马克思有了进一步交往。1844年,他移居巴黎,与那里的德国政治流亡者交往密切。1848年,巴黎爆发二月革命后,他率领六千名德国流亡者走上街头,高举法国和德国国旗,支持法国人民的革命。后来,他还用妻子的嫁妆购置武器装备,组织了一支队伍,去增援巴登的革命起义,最后全军覆没,他和妻子化装后死里逃生,回到瑞士。他加入了社会民主党,是第一国际的荣誉通讯员,并且为德国工人协会创作了会歌。直到去世,赫尔韦格都没有放弃自己的政治观点。60年代,许多政治流亡者被特赦准许返回德国,俾斯麦在建国后也曾试图劝说穷困潦倒的赫尔韦格到普鲁士定居,遭到严词拒绝。在他的心中,普鲁士是德国的死敌。他请求儿子,在普鲁士灭亡之日,在自己的墓碑上写下:“高兴吧,父亲,普鲁士灭亡了!”

赫尔韦格是位具有自我牺牲和殉道精神的诗人。虽然他后来的诗作再也没有超过《一个生者的诗》第一卷,但是,他的诗作《贫穷的雅客布》(Der arme Jakob)、《患病的莉斯》(Die kranke Lise)、《一条自由小巷》(Der Freiheit eine Gasse)、《自由的话》(Das freie Wort)等,当时却是家喻户晓。他在这些诗中不仅表现了工业化进程中的社会现实、无产阶级的产生等问题,而且揭露了贫富对立,鲜明地表明了自己的立场。他曾与弗赖利格拉特之间关于文学的立场或曰党派问题展开了一场争论。弗赖利格拉特在1841年发表了一首诗:“诗人站在一个更高的瞭望台上/而不是在党派的城墙上。”赫尔韦格认为,这首诗是针对他以及他的一

些朋友所代表的“倾向性文学”(Tendenzliteratur)的，于是写了《党派》(Die Partei)一诗来回应：“党派！党派！谁能不表明自己的立场，/因为它是所有胜利之母！/诗人怎能唾弃这个词呢？/这个词孕育着一切光明。”当然，赫尔韦格在这里说的党派或立场，是针对当时许多人的冷漠主义，号召作家在作品中旗帜鲜明地表达自己的态度和立场。赫尔韦格的这一观点，获得了马克思的赞赏和支持。

(二) 费尔迪南·弗赖利格拉特

弗赖利格拉特(Ferdinand Freiligrath，1810—1876)后来成为公认的革命诗人，但是，从上面提到的他与赫尔韦格的争论中我们知道，他早年并不具有强烈的政治和革命色彩。而且，30年代的他，似乎是想继承浪漫文学民歌的衣钵。他早期的作品深受施瓦本浪漫文学和雨果的东方情结影响，具有朴素的民歌风格和东方异域色彩。令他蜚声文坛的第一部诗集《诗歌》(Gedichte，1838)，就是这样一部作品。《诗歌》虽然为弗赖利格拉特赢得了普鲁士国王的年俸，但却遭到了来自同行的美学和政治批评：海涅在叙事诗《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》(Atta Troll)中讽刺他的诗歌语言苍白无力；赫尔韦格批评他不愿清楚地表明自己的态度，而是认为诗人的职责是超越党派之上的。

弗赖利格拉特向政治文学的转变，发生在他与赫尔韦格的争论之后。1844年，他出版了诗集《信仰的自白》(Ein Glaubensbekenntnis)，并拒绝了国王的俸禄，以实际言行表明，自己坚决站在反对派一边。他说，“诗人应当与人民同行”，“我坚定不移地与那些以自己的头颅和胸膛对抗反革命的人们站在一起”。诗集中的《自由》(Die Freiheit)、《权利》(Das Recht)等作品，表现了自由思想，《爱国者》(Ein Patriot)、《两面旗帜》(Zwei Flaggen)等充满了民族和爱国情绪。在《来自哈尔茨山》(Vom Harze)和《来自西里西亚山区》(Aus dem schlesischen Gebirge)这两首叙事谣曲中，他甚至还涉及到社会、福利等问题。此时的弗赖利格拉特，已经从更高的瞭望台上，下到了党派的城墙上。

诗集《信仰的自白》一经出版，立刻被禁止。弗赖利格拉特也被迫流亡比利时，结识了马克思。他移居瑞士后，逐渐成为一名社会主义者。1846年，他发表了由六首诗组成的诗集《这就行了》，呼唤革命：他为马赛曲填了新词，敦促一艘名为“革命号”的船启程；在题为《冰宫》(Eis-

palast)的诗中,他将革命比喻成一股从冰封中解放出来的激流,冲垮了暴政的冰宫。诗集中最著名的无疑是《自下而上》(Von unten auf)和《新闻自由》(Freie Presse)。其中在《自下而上》中,他把国家比喻成一艘船,国王和王后在甲板上惬意地漫步,而司炉在下面发出了革命的声音:"我们像烈火一样升腾,从我们的墓穴里,来到光天化日之下!"

《这就行了》出版后,弗赖利格拉特被迫离开瑞士,流亡伦敦,打算继续前往美国。在伦敦期间,德国爆发三月革命的消息传来,他立刻回到德国,参加了"共产主义者联盟"。他为1848年3月18日死于柏林的人们写下了《死者致生者》(Die Toten an die Lebenden):

> 子弹穿透胸膛,额头被劈成两半,
> 在血污的木板上你们把我们举向高空!
> 高抬到空中并大声呼喊,我们痛苦的表情
> 是对下令射杀我们的人的永远诅咒,
> 让他老是看到它,不论是在白天还是
> 黑夜,醒来还是梦中,
> ……
> 即使在他临终之日,也使他惊恐害怕,
> 使他心悸肉跳!

这首诗当时被印在传单上广泛传播,为他赢得了巨大声誉。但是,他也为此付出了代价:1848年,他因从事危害国家的活动而被捕受审,后又无罪释放。之后,他与马克思一起在《新莱茵报》(Neue Rheinische Zeitung)任编辑。弗赖利格拉特在此期间创作的政治诗,奠定了他作为一名政治诗人的地位。1849年,报纸被查封后,他被迫再次流亡伦敦,从此,他在文坛的影响逐渐减弱。

(三) 格奥尔格·韦尔特

韦尔特(Georg Weerth,1822—1856)在当学徒期间,就开始了诗歌创作,那时,他还不到二十岁。他早期的诗歌受浪漫派影响,富有民歌色彩。1843年,身为商人的韦尔特来到英国,在一家纺织厂工作。在那里,他与英国工人和工人运动有了接触,并通过恩格斯结识了马克思,加入

了正义者同盟(即后来的共产主义者同盟)。此后,他的诗歌创作发生了重大转变。他创作了大量革命诗歌,热情歌颂工人和贫困的手工业者,揭露资本家对工人的残酷剥削,号召对资本家进行斗争,歌颂无产阶级的团结和友谊,诗歌充满了乐观的战斗精神,被恩格斯誉为"德国无产阶级第一位和最主要的诗人"。他这一时期的著名诗作有《兰开夏郡的酒店老头》(Der alte Wirt in Lancashire)、《铸炮人》(Der Kanonengießer)、《他们坐在板凳上》(Sie saßen auf den Bänken)、《德国人和爱尔兰人》(Deutscher und Ire)等。特别是在后三首诗中,第一次在德语文学中表现了无产阶级的国际团结。《他们坐在板凳上》写一群英国工人围坐在桌子边喝啤酒,本来无忧无虑,但是,当他们谈论起西里西亚纺织工人起义事件时,却"几乎哭出来"。"这些粗暴的汉子,/发疯似的跳起来",他们攥紧拳头怒吼着:"祝西里西亚成功!"《德国人和爱尔兰人》对不同国家无产者之间的团结进行了更加明确的表现:一个爱尔兰人和一个德国人,彼此并不认识,但"他们互相招呼而高谈,/用爱尔兰话和德国语言。/虽然存在着语言的隔阂——/他们却诚心握起手来,/成为同甘共苦的同志——/因为它们都是穷小子"。

与此同时,韦尔特在1843年至1848年间,还写下了《英国人社会和政治生活速写》(Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten),其中包括游记、报道和政治经济分析,与恩格斯的《英国工人阶级现状》(Lage der arbeitenden Klasse in England)有许多相近之处。1845年至1848年,韦尔特还根据自己的亲身经历创作了讽刺小说《德国商界趣闻》(Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben),讽刺了德国资产阶级。1849年的长篇小说《著名骑士施纳普汉斯基的生平事迹》(Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski),则把讽刺的矛头指向封建容克贵族。

1848年三月革命爆发后,韦尔特回到德国,担任马克思、恩格斯创办的《新莱茵报》副刊编辑。他认为,《新莱茵报》的副刊有两个任务,一是与各种形式的反革命作斗争,二是批判妥协的资产阶级和动摇的小资产阶级。他为副刊创作了大量各种形式、篇幅短小的散文。1849年,韦尔特因在副刊上发表《著名骑士施纳普汉斯基的生平事迹》而被判处三个月监禁,《新莱茵报》也被禁止。之后,心灰意冷的韦尔特离开德国,去

国外经商，直至他1856年在哈瓦那去世，再也没有从事过政治和文学活动。

第五节 海涅

19世纪的德国作家中，没有谁比海涅(Heinrich Heine,1797—1856)受到的赞誉更多，也没有谁比海涅遭到的辱骂更多；他从19世纪20年代登上文坛伊始，就凭借《诗集》(Gedichte,1822)，特别是《诗歌集》(Buch der Lieder,1827)，成为家喻户晓的诗人，但是，他的声誉却从来没有清白过；对有些人来说，他是榜样，而另一些人则视他为眼中钉。他的《诗歌集》面世时，曾经洛阳纸贵，成为19世纪出版业巨大成功的样板，然而1843年，出版商坎培在给海涅的信中写道，海涅诗歌在德国已经无声无息了。

对海涅的批评和赞扬、反对和赞同、拒绝和喜爱，不是根据不同的时代交替出现的，而是同时存在，海涅一生都处在外界对他的这种矛盾的评价中。甚至在他去世几十年后，德国文学界对他的评价依然是毁誉参半。他的追随者们赞赏他的幽默讽刺，而他的反对者们则指责他轻薄肤浅。虽然他的反对者在他活着的时候就试图证明他已经被世人遗忘，并且预言，海涅将作为时代的产物而成为历史，但是，直到今天，海涅依然活在读者的心中，他的诗歌仍然在被人传诵。

一 生平

海涅于1797年出身于杜塞尔多夫一个犹太小商人的家庭。值得一提的是，海涅的家乡被法国军队占领了六年，直到1801年才被移交给选帝侯玛克斯·约瑟夫。当约瑟夫在1806年成为巴伐利亚国王后，几经周转，1808年，这块地方移交到了荷兰国王未成年的长子手中，而这个孩子的监护人是拿破仑。所以，这里完全是按照法国的方式在进行统治，拿破仑在占领区推行法国的民法，从法律上消灭了对犹太人的歧视，规定了宗教信仰自由。所以，拿破仑受到莱茵河两岸犹太居民的热烈欢迎，因为他们并没有把他看成是占领者，而是看成把自己从重重压迫下解放出来的拯救者。海涅对拿破仑的崇拜也萌芽于此。而且，对于一直

为自己的社会地位和社会承认而抗争的海涅来说，拿破仑无疑是个巨大的榜样，海涅在拿破仑身上看到了，即使出身贫寒低下，仍然有可能通过自己的努力和能力取得成功。所以，我们从童年时代的海涅因亲眼看到骑在马上的拿破仑而表现出的狂热和崇拜，到青年海涅的著名诗歌《两个掷弹兵》(Zwei Grenadiere)中体现的对拿破仑的忠诚，可以看出，海涅对拿破仑怀有一种神圣而热烈的情感。

中学毕业后，海涅遵从父亲的意旨，去一家商店当学徒，但是，海涅根本无意经商。后来，他在汉堡的富商叔叔的资助下，在波恩、格廷根和柏林等地学习法律。然而，他把更多的时间花在文学和哲学上：他在波恩听A. W. 施莱格尔的课，在柏林做过黑格尔的学生，还出入拉蔼尔·瓦恩哈根夫人的沙龙，认识了许多著名作家。年轻的海涅对这些文学和哲学巨人怀着深深的敬意，他曾写过三首十四行诗献给施莱格尔，在诗中，他除了赞美施莱格尔的文学成就外，还对施莱格尔对自己的培养和帮助表示了感激："如果这一柔弱的枝条一旦开出鲜花，/ 我应该对你表示感谢，我崇高的大师！/ 但愿你能依然关怀继续等待，/ 等这嫩枝变成大树亭亭如盖，/ 装饰那宠爱你的美丽仙女的花园。"海涅的眼中，黑格尔更是"自莱布尼茨以来德国最伟大的哲学家"，与歌德并称德国知识王国上空的双子星。歌德和黑格尔相继去世后不久，海涅在写给法国读者的文章中评论道："天神们已经离去。"在大学时期，海涅本人也凭借1822年出版的《诗集》而小有名气。

1825年，海涅获得法学博士，同年，他接受了基督教洗礼。海涅改换宗教，并不是出于信仰，而是为了获得"进入欧洲文化的入场券"，换句话说，是为了淡化自己的犹太人出身，以便为自己谋得一个体面的生存权。因为，除此之外，作为犹太人的他在任何情况下都无法谋到收入、地位和职务。海涅本人极度痛恨基督教，在小说断片《巴赫拉赫的拉比》(Der Rabbi von Bacherach，1840)的结尾部分，他流露出自己在名义上皈依了一个他所敌视的宗教而感到的羞耻。但是，即便是海涅屈辱地改信了基督教，他仍然无法进入德国的主流社会：他拿不到律师开业资格证；1827年，慕尼黑大学原本要聘他为教授，却因普拉滕等人的反犹主义讽刺攻击而未能成功。在海涅1831年移居法国之前，他最著名的《诗歌集》(1827)和《游记集》(Reisebilder，1826—1831)已经出版，海涅已经

成为家喻户晓的作家。

1831年海涅前往巴黎。本来,他去法国是为了给自己的《游记集》搜集新素材,并作为通讯员为德国和法国的报社工作一段时间。一开始,他并没有想永久定居法国。但是,他为德国的《奥格斯堡汇报》写的报道,也就是1833年汇集成册出版的《法兰西现状》(Französische Zustände),却因梅特涅的干涉而不许发表,这使海涅担心自己永远无法回到德国。他的两部关于德国文学和文化的论文集《论浪漫派》(Die romantische Schule,1833)和《论德国宗教和哲学的历史》(Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland,1834),都是先以法文出版的。1835年,联邦议会颁布决议,全面禁止海涅和青年德意志作家的作品出版,促使海涅决定定居巴黎。此时的海涅,在法国也已经享有盛名,他与许多著名作家和思想家有密切来往。但是,来自德国的攻击使海涅感到非常痛苦。攻击他的人不仅包括对他恨之入骨的门策尔,而且还有被海涅的文学批评惹恼了的施瓦本浪漫作家和"三月前"政治诗人、同样流亡法国的伯尔纳,以及被海涅对伯尔纳的攻击所触怒的青年德意志作家。特别是,1835年之后,对海涅的攻击基本上与文学争论无关了。所以,海涅作品中的讽刺风格越来越强烈,这一点在他的讽刺叙事诗《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》(Atta Troll. Ein Sommernachtstraum,1843)和《德国——一个冬天的童话》(Deutschland. Ein Wintermärchen,1844)中表现得非常清楚。海涅在作品中对德国和德国文化极尽讽刺、挖苦、嘲弄和攻击之能事。但是,掩藏在这表面的痛恨下面的,是海涅对德国无法割舍的赤诚的爱。虽然身为犹太人,但他从小接受的是德语文化教育,受的是德国文化熏陶,后来用德语写作。他的性格,就是他生于斯长于斯的德国所决定的。正是海涅对德国的这种爱,使他在流亡期间感到是在受一种惩罚。当他后半生不得不过着被迫而又自愿的流亡生活时,在他的作品遭到所有德意志邦国的禁止的情况下,他成了一个无国可归的人,于是德语就成了他自己的真正的祖国,他对德国的爱也以一种讽刺的恨的形式宣泄出来。

海涅从青年时代起就饱受病痛的折磨,晚年,脊髓功能的瘫痪逐渐波及他的全身,从1848年起,海涅瘫痪在床。他的最后八年,是在"床褥墓穴"中度过的。但是,身患重病、卧床不起的海涅仍然在继续创作,在

讥讽嘲弄，在嬉笑怒骂。他在巴黎家中那低矮宽大的床上，写出了最真实、最勇敢、最辛辣、最光辉夺目的诗歌。1851年，他的最后一部重要诗集《罗曼采罗》(Romanzero)出版。1856年2月17日，海涅在巴黎去世。

二　文学创作

从时间上看，海涅的文学创作通常可以简单划分为三个时期：第一个时期包括了整个19世纪20年代。这一阶段的创作中，不仅包括令他享誉德国和世界的《诗歌集》和《游记集》，还有两部不太著名也不太成功的浪漫风格悲剧《阿尔曼索》(Almansor，1823)和《拉特克利夫》(Ratcliff，1823)。1830年七月革命之后，特别是在海涅到达巴黎之后，他的创作进入了第二个时期，这是一个全新的阶段。从他为罗伯特·韦塞尔赫夫特(Rober Wesselhäft)的《卡尔道夫论贵族》(Kahldorf über den Adel)写的序言开始，整个30年代，海涅很少写诗，而是创作了一大批文学评论和政论文章。其中包括《法兰西现状》、《论浪漫派》和《论德国的宗教和哲学史》。在此期间，海涅还创作了《施纳贝勒沃普斯基先生回忆录》(Aus den Memoiren des Herrn Schnabelewopski，1833)和《佛罗伦萨之夜》(Florentinische Nächte，1836)等非政治性作品。1840年，海涅发表了《路德维希·伯尔纳——一份备忘录》(Ludwig Börne. Eine Denkschrift)，标志着海涅与以伯尔纳为代表的30年代德国资产阶级知识分子的彻底清算和决裂，也意味着海涅第二个创作时期的结束。在1840年之后到海涅去世这第三个创作时期，海涅又重新致力于诗歌创作。《诗歌集》出版十七年之后，海涅于1844年出版了《新诗集》(Neue Gedichte)。其中不仅包含了在语言、形式和主题上与早期爱情诗一脉相承的组诗《新春曲》(Neuer Frühling)，更重要的是，《新诗集》中收录的大量“时代的诗”(Zeitgedichte)，使海涅赢得了政治诗人的声誉。1843年的《阿塔·特罗尔》和1844年的《德国——一个冬天的童话》两部讽刺叙事诗，更是集中体现了海涅的嘲讽、挖苦、尖刻、玩笑的创作风格。1848年后，海涅完全瘫痪，肉体的痛苦，加上1848年革命失败给他造成的精神打击，使他在诗集《罗曼采罗》和晚年的诗歌中流露出悲观情绪。除了诗歌，海涅在这个时期还创作了自传性的《自白》(Geständnisse，1854)。另外，他在1840年至1843年间再次作为通讯员为《奥格斯堡汇报》写的关于法国政治、社

会和文化生活的报道仍然被禁止发表。十年之后,重病在身的海涅对这些文章进行修改后,以《路苔齐亚》(Lutetia,1852)为题结集出版。

综观海涅的创作历程,从体裁上来说,虽然不同时期有不同的侧重点,但是,海涅不是歌德那样的全才。虽然他也写过戏剧和小说,但成就远远比不上他的诗歌和散文,在海涅的接受史上也不占重要地位。然而,海涅在诗歌、游记和政论理论文章方面的成就,在德国文学史上却占有相当重要的地位。

(一) 诗歌

1.《诗歌集》

关于自己的文学创作,海涅曾说过,《诗歌集》、《游记集》和《罗曼采罗》是支撑他声誉的三根柱石。这其中包括两部诗集,可见诗歌在海涅创作中所占的重要地位。事实上也是,提到海涅时,我们首先想到的是一位诗人。而海涅的世界声誉,也应该首先归功于他的诗歌,特别是《诗歌集》(Buch der Lieder,1827) 使海涅成为19世纪最重要的德语诗人之一。《诗歌集》也是海涅最成功的一部作品,他在世时就发行了十三版,先后被译成二十多种语言,其中不少诗篇被许多作家谱曲,广为传唱,这使海涅不仅在德国家喻户晓,而且成为19世纪国际上最著名的德语作家。

1827年出版的《诗歌集》包括了海涅之前曾发表过的和未曾面世的诗作。诗集共分为五个部分组诗:《青春的烦恼》(Junge Leiden,1817—1821)、《抒情插曲》(Lyrisches Intermezzo,1822—1823)、《还乡集》(Die Heimkehr,1823—1824)、《哈尔茨山游记组诗》(Aus der Harzreise,1824)和《北海集》(Die Nordsee,1825—1826)。《诗歌集》,特别是它的前两部分《青春的烦恼》和《抒情插曲》,非常明显地显露出晚期浪漫文学的影响。海涅在《青春的烦恼》中采用的诗体有短歌、浪漫曲、十四行诗等,主题是失意的爱情,还有自然和童话。因此,从形式到主题,都与勃伦塔诺和阿尔尼姆在《男童神奇的号角》(Des Knaben Wunderhorn)中采用的“民众诗歌”(Volkspoesie)非常相近。另外,在《青春的烦恼》中,除了占据大量篇幅的爱情诗,还有《伯沙萨王》(Belsatzar)和《两个掷弹兵》这样的叙事谣曲,体现了海涅对乌兰德(Ludwig Uhland)的接受和继承。而且,长久以来,海涅在大量诗中表现的爱情的折磨、痛苦中的甜蜜、单相思的

爱和无望的爱情，总被世人与他对汉堡堂姐阿玛莉痛苦的爱联系在一起。所以，许多人认为海涅的爱情诗是反映自己亲身经历的诗歌(Erlebnislyrik)。基于这种种原因，《诗歌集》曾被误认为是浪漫文学诗歌的顶峰之作。的确，海涅自己曾说过，他的诗歌创作灵感来自民歌和模仿民歌的浪漫诗歌，特别是后期浪漫诗人米勒（Wilhelm Müller，1794—1827)的民谣风格诗歌，对他影响很大。但是，海涅也强调过，他对民歌和民歌风格诗歌的借鉴，是有明显的界限和距离的："在我的诗歌中，只是形式具有一定的民歌风格，而内容则具有社会意义。"也就是说，在借鉴和模仿的外衣下，是对比和不同。例如，海涅不仅借鉴民歌的格律，而且往往会成行或成段引用民歌或浪漫诗歌中的诗句，然后通过对比，体现出自己诗歌的现代性：

两人分手之际，
彼此紧紧握手，
接着开始哭泣，
叹息无止无休。

我们没有流泪哭泣，
也没有哀叹呻吟。
泪珠滚滚叹息声声，
要到以后才会来临。

——《抒情插曲》：《两人分手之际》[1]

这首诗的第一段引自《男童神奇的号角》，民歌中表现了恋人分手时的景象，他们的感情和行为是一致的；但是，第二段中恋人的分手发生在现实社会中，他们虽然也感到痛苦，但他们压抑着内心的情感，并不流泪叹息，也就是说，他们的感情和行为不再一致。通过两段中所描写的分手场景的鲜明对照，表现出民歌与现代的、分裂的心理之间的鸿沟。用民歌的简朴真挚来反衬现代生活中的复杂和分裂。所以，海涅认

① 本章中海涅作品的中译文，均选自《海涅选集》，人民文学出版社，1985年10月第1版。

为，他的诗歌可以说是现代社会的民歌。

而且，海涅许多诗歌中对幸福爱情的向往和逝去爱情的哀叹、对自然美景的描写，都是伏笔，是为了在后面揭露其虚幻；他诗歌中民歌风格的简单、朴素、真挚，都是精心设计的圈套，海涅利用这些自浪漫文学以来众所周知的表达方式和素材，是为了对其进行嘲讽和戏拟。在《千真万确》(Wahrhaftig，选自《青春的烦恼》)中，他先以简单的形式和语言，给读者描绘了一幅美轮美奂的景象：

如果春天来临，大地普照阳光，
那么蓓蕾绽放，百花怒放；
如果月亮开始它那光辉的行程，
那么闪烁的繁星就在后面紧跟；
如果歌手瞥见一双俊美的秀目，
那么诗歌犹如喷泉就从心灵深处涌出——

春天、阳光、鲜花、月色、群星、美目、诗歌，多么令人陶醉和神往，似乎是所有爱情和自然抒情诗的俗套。但是，诗人笔锋一转：

然而诗歌、群星、秀目、百花，
月亮的清辉和太阳的光华，
无论多么令人赏心悦目，
它们可远远没有组成世界的全部。

仿佛当头棒喝，读者被从浪漫民歌所营造的和谐美妙的氛围中唤醒，被告知，这一切只是假想，是一个虚幻的世界，不是你置身其中的现实。而现实是什么样的，诗人没有写，读者自己知道。

《抒情插曲》中的《乘着歌声的翅膀》(Auf Flügeln des Gesanges)和《还乡集》中的《罗累莱》(Loreley)或许是海涅最著名的诗作，他们也表明了海涅与德国浪漫文学之间千丝万缕的联系。但是，海涅在《抒情插曲》和《还乡集》这两个组诗中，仍然继续对浪漫文学情感和表达进行戏拟。而且，在处理爱情主题时加入了越来越多的冷静和现实主义。他在

诗中更多地提到不忠、婚姻、怀孕和分娩。他在《还乡集》中一首诗里写道：

> 我也顺便探问一下，
> 我那结了婚的爱人；
> 他们客气的回答我，
> 她已分娩当了母亲。
>
> ——《我在旅途中偶然发现》

海涅还常常超越个人的悲世悯己，表现对社会现实的痛苦。《还乡集》的一首爱情诗中，诗中的我在回答情人的问题时说：

> 我得的病，我的姑娘，
> 是许多德国人的通病；
> ……

《哈尔茨山游记组诗》和《北海集》中的诗一样，在内容上与《游记集》是相关的。特别是《北海集》清楚地表明，海涅已经迅速而彻底地摆脱了"艺术时代"传统的影响。这不仅体现在诗歌表现的对象上(海涅是描写大海最多、最深刻的德国诗人)，而且诗歌的形式和语言也充分说明海涅从传统的束缚中解脱出来了：海涅在《北海集》中采用了不押韵的、每个诗节长短不同的自由体。这是一种比较接近颂歌体(Hymne)的诗体。但是，海涅在这里对古老的颂歌体进行了讽刺、戏拟的处理。在《加冕》(Krönung)一诗中，他先是写道：

> 太阳高悬中天灿烂辉煌，
> 我要去扯下一块赤金，
> 织成金冠一顶，
> 戴在你神圣的头上。
> 蓝绸天幕悠悠飘荡，
> 缀满宝石在夜空闪光；

我要去剪下一块蓝绸，
披在你庄严的肩上，
作为加冕礼的大氅。

这是典型的颂歌诗句，描绘出一种华丽而庄严的场面。但是，紧接着的诗句，突然变成了白痴般的搞笑：

我给你物色一批内廷侍臣，
他们是衣冠楚楚的十四行诗，
高傲的三韵诗和谦恭的八行诗；
我的机智供你差遣，
我的幻想充当弄臣，
我的幽默为你传令，
纹章上描着嬉笑的泪眼。
而我本人，女王陛下，
将匍匐在你的面前，
把我仅有的些许理智
放在红丝绒的锦垫上，
恭恭敬敬地向你呈献。
你的前任女王
出于怜悯给我留了这么一点。

这种轻佻玩笑的语气，不属于真正的颂歌体。这样一来，虽然形式上保留了颂歌体，但实际上成了对颂歌体的戏拟。所以，海涅的真正手法是，把颂歌变成反颂歌。同样的例子，在《海里的幽灵》(Seegespenst)中也能看到。诗以一个浪漫的梦想者的幻想开始，他似乎在海里看到了早已沉入海底的古城，从而浮想联翩，感慨万千，最后，他把自己的梦幻与现实生活中逝去的爱情混为一谈，把出现在海底的女孩的幻影，当做是抛弃了自己的情人，于是要投入海里寻找自己的爱人。神话传说、爱情的痛苦、浪漫的遐想、多愁善感，然而，就在这凄美的感情被渲染到最高潮的时候，一个冷静而讥讽的声音把梦想者拉回了现实：

可是船长抓住我的脚
及时拉住了我，
把我从船舷边拉开，
一面叫一面笑心里直冒火：
“博士，您可是着了魔？”

海涅对“艺术时代”的批判，不仅表现在形式上，而且表现在内容上。如同当年温克尔曼(Johann Joachim Winkelmann，1717—1768)、歌德或席勒看到古希腊雕塑时一样，海涅看到大海时，也会考虑自己与古希腊和古希腊众神世界的关系。海涅效法席勒，将《北海集》中的一首诗也命名为《希腊众神》(Die Götter Griechenlands)。但是，与席勒不同的是，海涅在此时此刻想表达的并不是自己与众神之间的超越时空的接近。海涅在看到大海和夜空中的云层时，虽然联想到了众神，但是他想到的恰恰是对众神信仰的转瞬即逝：

他们从前曾经如此欢快地统治过天地，
可是如今遭到排挤业已死去，
化成无比巨大的鬼魂
缓缓驰过天庭，在午夜时分。

而且，海涅不再像古典时期的诗人们那样赞美古希腊的文化和神祇，而是对他们表示出大不敬的不屑：

我从来没有爱过你们，你们这些天神！
因为我讨厌希腊人，
甚至罗马人我也憎恨。
……
你们这些被遗弃的天神，
那神圣的怜悯，可怕的同情，
涌入我心，

……
你们这些旧日的神仙，
过去每逢人类作战，
你们总是站在胜利者一边，
可是凡人远比你们情操高尚，
……

海涅的这些诗句，让人联想起青年歌德在狂飙突进时期的著名诗作《普罗米修斯》(Prometheus)中对宙斯的不恭和蔑视。

2.《新诗集》

《诗歌集》出版十七年之后，海涅在1844年出版了他的第二本诗集《新诗集》(Neue Gedichte，1844)。诗集中包括《新春篇》(Neuer Frühling，1828—1831)、《杂咏》(Verschiedene，1832—1839)、《浪漫曲》(Romanzen，1840—1842)和《时代的诗》(Zeitgedichte，1829—1844)等几部分。其中第一组诗《新春篇》在形式、语言和主题上都承袭了早期的爱情诗。诗中幸福与虚幻、激情与讽刺的对比更加强烈。海涅使用玫瑰、夜莺、紫罗兰、百合和蝴蝶作为新的爱情春天的象征，但是，这些事物像春天一样转瞬即逝。而《杂咏》的基调则完全不同，这里，快乐原则取代了精神和心灵的感受因素，爱情完全成为感官的追求和享受：

“来吧，我们走到内室里，
享受亲密的情爱；
我美丽的百合般的身体，
使你的观感愉快。”
……
“可是我想起那些神和英雄
都曾经在你身上温存享乐，
你美丽的百合般的身体，
如今我对它十分厌恶。
你美丽的百合般的身体
几乎使我充满了恐怖，

当我想起将来有这么多的人
也要在你的身上取乐！”

——《檀怀塞尔》

《杂咏》组诗中的这种基调，或许与它的创作背景有关。当时海涅移居巴黎不久，与圣西蒙主义者接触较多。而圣西蒙主义者反对基督教和犹太教强调精神贬低感官的观点，要求为肉体的需求正名。海涅就在自己的作品中以此来表现人类历史上唯灵论和感觉论的对立，希望在精神和物质之间能达到和解与和谐。他吟唱：神在万物中；/神在我们的亲吻中。

《时代的诗》在《新诗集》中具有特别的意义。凭借着一组诗，海涅奠定了自己作为政治抒情诗人的地位。政治抒情诗作为一个新兴的诗体，在“三月前”时代经历了辉煌。1840年以后，德国出现了一股出版政治抒情诗集的热潮。但是，海涅对政治抒情诗的理解，却与许多所谓政治抒情诗人大相径庭。他对所谓“倾向性诗歌”的反感，对“所谓政治抒情诗人们”的“狂热”和“毫无结果的激情”的厌恶，不仅是海涅创作《时代的诗》的背景，而且成为某些诗歌的主题。他在《给一个政治诗人》(An einen politischen Dichter)中不仅表达了自己对德国现状的悲观失望，而且讽刺德国政治诗人们的作品毫无作用，只不过是民众们下酒的小菜：

你歌唱，像当年的第泰斯，
满怀的是英雄气概；
但是你却选错了
你的听众和你的时代。
他们诚然满意地倾听，
感到兴奋，还不住赞美：
你多么能掌握形式，
你的思想是多么高贵。
他们也常常举起酒杯，
给你祝贺健康，
并且大声呼啸，

把你的一些战歌歌唱。
奴仆喜欢唱一首自由歌，
晚间坐在酒馆内：
这能够助长消化力，
也给饮料添些香味。

在《给赫尔韦格》(An Georg Herwegh，1844)中更是嘲讽政治诗人们的脱离现实，沉浸在自己的狂热中：

赫尔韦格，你这铁云雀，
因为你飞入高空，
你眼里就看不见
地上事物——只在你的诗中
存在着你歌唱的春天。

海涅还在《时代的诗》中对德国的政治形势和政治诗歌进行了分析和批判，他没有采用其他政治抒情诗人们惯用的口号式的宣传鼓动和夸张的煽情蛊惑，而是对事物进行讽刺的揭露，或者进行讥讽的陌生化的表现。因为，海涅认为，政治抒情诗只有通过其艺术性和鲜明的审美特点，才能避免沦为“押韵的政论文”。他在组诗的第一首诗《教义》(Doktrin)中写道，作为一个“好鼓手”的任务是：

把人们从昏睡中敲起，
敲着起身鼓，用青春的力气，
敲着鼓永远向前迈进，
这就是全部的学问。

海涅的政治诗歌的目的并不是宣扬政治任务或政治目的，而是通过讽刺的手法对现实弊病进行揭露。虽然《时代的诗》和整个《新诗集》都没有引起广泛反响，但是，海涅的政治诗歌仍然凭借其艺术性，经受住了时间的考验，成为经典。

3.《罗曼采罗》

1848年，海涅脊髓炎发作全身瘫痪，包括手都不能动，作品只能口授，后来又逐渐失明。此后，直至去世，海涅忍受着疾病的折磨，生活在“床褥墓穴”之中，长达八年之久。但是，即便是在这种情况下，海涅仍然坚持创作。1851年出版的《罗曼采罗》(Romanzero，1851)是海涅最后一部重要诗集，收集了海涅在1846年到1851年间创作的诗歌。诗集分为《冒险故事》(Historien)、《哀歌》(Lamentationen)和《希伯来曲调》(Hibräische Melodie)三篇。诗集中，尤其是第一篇和第三篇中，大部分诗歌都是谣曲和抒情插曲，或者是以欧洲历史和《旧约》中故事传说为题材。第二篇《哀歌》中，主要是诗人对自己的反思，特别是在《拉撒路》(Lazarus)组诗中，海涅借拉撒路之口，抒发了自己的情感。虽然整部诗集披着历史的外衣，但是，《罗曼采罗》实际上是海涅最个人化的诗篇。病痛和政治希望的破灭，给海涅造成了肉体和精神的双重打击。命运、现实都变得对海涅极为不利。海涅眼中的世界充满了暴力、不公正和邪恶的胜利。海涅的生活观和自我评判都发生了巨大的变化。1849年，他在信中写道：“我不再是乐观强壮的希腊人，居高临下地向忧郁的拿萨勒人微笑——我现在只是一个可怜的、垂死的犹太人……一个不幸的人……”于是，《罗曼采罗》和海涅晚年的诗歌，就成了他的存在——只剩下声音的存在——的见证。他把自己在“床褥墓穴”中写的诗称为“垂死挣扎的诗”。因此，《罗曼采罗》让人感觉到诗人的消沉、无奈，以及在绝望中向宗教的回归。

他对政治形势也感到失望。1848年革命失败后，他曾写了题为《现在往哪里去？》(Jetzt wohin？)的诗，在诗中表达了自己的迷惘和走投无路：

我悲哀地仰望高空，
千万颗星星向我眨眼——
但是我自己的星星
没有地方能够看见。
在天空金黄的迷宫里
它也许迷失了方向，

像我自己迷失在
混乱的人间一样。

但是，海涅并不是一味地表现自己的悲观绝望，而是同时展现出自己的坚强。《拉撒路》组诗中的最后一首《决死的哨兵》(Enfant perdu)，就同时以无奈和坚韧打动着读者：

在自由战争的最前哨，
三十年来我忠实地坚持。
我战斗，并不希望胜利，
我知道，决不会健康地回到家里。
……
一个岗哨空了！——伤口裂开——
一个人倒下了，别人跟着上来——
我的心摧毁了，武器没有摧毁，
我倒下了，并没有失败。

尽管海涅晚年诗歌的主题是痛苦和死亡，但是，海涅仍然保留了他的尖刻的讽刺和诙谐的幽默。他在《遗嘱》中历数了自己的种种病痛，并以幽默讽刺的口吻，对敌人进行了尖刻的诅咒：

如今我的寿数已尽，
我也立下一份遗嘱；
留下遗言效法基督徒
向我的敌人分赠礼物。
我的这些尊贵的对头
道德坚定，应该承继
我全部的疾病和厄运，
以及我的全部残疾。
我把阵阵腹痛遗赠你们，
它们活像钳子夹着肠胃，

还有刁钻的普鲁士痔疮
和小便困难都赠给诸位。
你们应该得到我的痉挛，
手脚抽筋和流涎不止，
脊背上的骨头枯焦干硬，
全是上帝美好的恩赐。

(二) 讽刺叙事诗

海涅曾以政治为主题，创作了大量政治抒情诗，收入《时代的诗》中。但是，海涅对政治的关注，并非仅仅体现在这些诗歌中。在许多叙事谣曲中，甚至在有些抒情插曲中，都充斥着政治讽刺和对现实的批判。《阿塔·特罗尔—— 一个仲夏夜的梦》和《德国 —— 一个冬天的童话》更是典型的政治讽刺叙事诗。

1.《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》

《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》是一首以动物为主人公的讽刺叙事诗，分为二十七章。诗的讽刺矛头并不是直接指向人类的政治理想本身，而是承袭了《时代的诗》中某些诗歌的主题，把矛头指向“三月前”所谓倾向文学为达到政治目的而进行的宣传鼓动。海涅自己在序言中特别指出，该诗写成的时期，“正流行着所谓政治诗的东西”，他说：“在德国的诗人园林中，非常奇特地弥漫着那种朦胧无定，虚无缥缈的激情，那种无益的狂热的雾霭，怀着不怕死的精神，愿意投身于公众海洋中去，总使我想起那个美国的水兵，他由于对杰克逊将军过度狂热的感戴，有一次竟从桅杆顶上跳到大海里去，并且叫道：‘我为杰克逊将军而死！’”海涅认为，在德国的文坛上，“出现了许多狂热的为杰克逊将军而死的水兵”，“心怀嫉妒的无能者，经过几千年的沉思，终于找到他们强大的武器来反对天才的傲慢，就是说，他们发现了才能和品格的对立”。所以，海涅创作这首诗的初衷非常明了，他既有政治目的，也有文学批评和美学意图。诗中主人公阿塔·特罗尔是一只舞熊，海涅一方面以此来表示自己与自启蒙运动和浪漫文学以来的动物文学之间的联系，更重要的是，用这只舞熊来讽喻“三月前”的政治运动。

阿塔·特罗尔挣脱了锁链，逃回山洞，并在自己的孩子们面前发表

政治演讲。这里，作者从一只熊的角度，对德国政治运动的目标进行了讽刺，认为这是不切实际的幻想。阿塔·特罗尔似乎很有道理地宣扬平等、自由、博爱和民族统一，反对私有制：

人类，也许你们高明，
因为你们搞科学和艺术
搞出了成绩？可是我们
别的动物也不是傻瓜。
不是也有博学的狗？
不是也有马，算起账来
像商务顾问一样？
……
驴子不是在写评论？
猴子不是在演喜剧？
可有更伟大的女演员，
超过长尾猿巴特维亚？
夜莺不是唱着歌曲？
弗莱利拉特不是诗人？
歌颂狮子，还有谁能
胜过他的同乡骆驼？

阿塔·特罗尔想法的荒谬跃然纸上。诗人不仅批判了这种荒谬的政治理想，而且还巧妙地讽刺了德国的某些文人。最后，阿塔·特罗尔被诱杀，皮毛被做成床边的踏脚出售。诗人认为，可以在阿塔·特罗尔的墓碑上刻上：

阿塔·特罗尔，倾向之熊；
道义虔诚，为夫多情；
颇受时代思潮之诱惑，
成为出身林莽之无裤汉；
舞蹈极为拙劣，惟其

多毛之胸怀颇具定见；
时时亦曾发出恶臭；
虽无才能，却有品格！

这里，海涅一方面表现了他在序言中就说明的美学观点，即：诗歌艺术不是政治问题，而是风格问题。根本不流畅的倾向文学对诗歌有害无益。所谓的品格和思想，不能代替才能；另一方面，海涅在这里回应了伯尔纳派作家说他有才能而无品格的攻击。

2.《德国——一个冬天的童话》

《德国——一个冬天的童话》是政治讽刺诗的经典之作。如果说海涅在《阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦》中对倾向文学进行了批评讽刺和清算，那么，在《德国——一个冬天的童话》中，海涅则试图展示他的政治诗歌美学。创作该诗，起因是海涅的德国之行。1843年秋天，海涅在流亡巴黎十三年之后，回到了故乡。他把自己德国之行的印象和感想，写成了这首由二十七章组成的讽刺叙事诗。在创作《德国——一个冬天的童话》的过程中，海涅与马克思有密切的交往。也许，马克思关于精神与行动、基础与上层建筑之间辩证关系的思想，对海涅在诗中就诗歌在现实中的力量的界限的思考，起了一些作用。

海涅在德国之行中看到，七月革命没有给德国带来丝毫变化，失望之余，诗人以讽刺的笔调，批判了德国政治上的落后和反动。海涅早就料到反对者和民族主义者会因此对他进行攻击。他在第一版前言中就写道："对于这些身穿黑红金三色制服的英勇走卒的不满，我们心里是有所警惕的。我已经听到他们的醉话：'你甚至亵渎我们旗帜的颜色，你这诬蔑祖国的人，法国人的朋友，你要把自由的莱茵河割让给他们！'你们放心吧。我将要重视而尊敬你们旗帜的颜色，如果它值得我的重视和尊敬，如果它不再是一种无聊的或奴性的儿戏。如是把这黑红金的旗帜树立在德国思想的高峰，使它成为自由人类的旌旗，我就愿意为它付出最宝贵的满腔热血。你们放心吧，我跟你们同样地热爱祖国。为了这种爱，我把十三年的生命在流亡中度过，也正是为了这种爱，我又要回到流亡中……"毫无疑问，海涅是位爱国者，他正是出于对德国的爱，才创作了这首诗。他对故乡的思念之情、游子即将回到故里的难以抑制的激

动,在诗的开头就表现得淋漓尽致:

当我来到边界上,
我觉得我的胸怀里
跳动得更为强烈,
泪水也开始往下滴。
听到德国的语言,
我有了奇异的感觉;
我觉得我的心脏
好像在舒适地溢血。

还未踏上故土,海涅就听到了少女的歌声。那不是简单的乡音乡曲,那是古老的"断念歌",是催眠曲,要把"哀泣的人民,/当做蠢汉催眠入睡。"让劳苦大众认命,不要反抗。诗人知道,这些歌的作者都是些"暗地里享受美酒,/公开却教导人们喝白水"的伪君子。所以,诗人豪情万丈地想改变这一切,他要写"一首新的歌,更好的歌","要在大地上,/建立起天上的王国。"由于受圣西门早期社会主义思想的影响,海涅有了社会革命的思想,设想建立一个幸福、富足的人类社会:

我们要在地上幸福生活,
我们再也不要挨饿;
绝不让懒肚皮消耗
双手勤劳的成果。
为了世上的众生
大地上有足够的面包,
玫瑰,长春藤,美和欢乐,
甜豌豆也不缺少。
人人都能得到甜豌豆,
只要豆荚一爆裂!
天堂,我们把它交给
那些天使和麻雀。

诗人的新歌充满了激情和信心，它不再像旧的催眠曲那样让人安于现状，关注虚无缥缈的彼岸的幸福，而是鼓励人们争取现实的幸福生活。

然而，诗人的满腔热情，面对的是德国政治保守落后的冷酷现实。在边界上，普鲁士的税关人员就严格搜查诗人的行李："他们搜查箱里的一切……也寻找违禁的书籍。"对此，诗人不无嘲讽地说：

你们翻腾箱子，你们愚人！
你们什么也不能找到！
我随身带来的私货，
都在我的头脑里藏着。

在这里，诗人不仅揭露和讽刺了普鲁士的书报检查制度，而且自信地宣称，进步的革命思想，是反动的普鲁士当局无法扼杀的。

在后面的篇章中，诗人以自己的行程为线索，每到一地，都有感而发，揭露了德国"三月前"时期政治上的复辟、保守和反动。期间诗人交替使用了沉思、梦境、现实和想像的对话、影射、幻景等表现手法：

诗人的第一站是亚琛，亚琛街头普鲁士军队的装束，让人"想起中世纪这样美好"。诗人通过对普鲁士军队行为举止的描写，揭露了普鲁士王朝的顽固守旧和反动倾向。而科隆则是保守的天主教的最坚固的堡垒，"这里火刑场上的火焰，/把书籍和人都吞没"；高高耸立在夜色中的阴森森的科隆大教堂，是"精神的巴士底狱"，它要按照罗马教廷的旨意，扼杀德国人的理性。在对宗教的复辟和反动进行了批判和揭露之后，诗人与"莱茵河父亲"进行了交谈。在谈话中，诗人借莱茵河之口，对当年莱茵地区被法国人占领时享有的自由表示了怀念，同时讽刺了德国狭隘的民族主义，并对法国的现状表示了不满。在第六章，通过同那个与自己形影不离的黑衣伴侣的对话，以及第七章中的噩梦，诗人探讨了他所关心的一个重要问题，即思想与行动的关系。黑衣伴侣是诗人思想的实施者："你是法官，我是刑吏"，"我把你所想的变成实际"。然而，随后的噩梦，似乎暗示了思想付诸实施的不可能。在后面威斯特法伦篇

章中，诗人讽刺了德国的国粹主义，并自比为狼，说明了自己腹背受敌的处境：一方面德国反动当局迫害他，另一方面德国资产阶级自由民主激进派攻击他背叛革命。诗人借忠诚坚定的狼之口，说自己不屑对这些攻击进行反驳："去反驳这样的诽谤，/完全对我的尊严有损"。并明确表示，自己"永远是一只狼"。诗人的最后一站是汉堡。如果说，在此前的篇章中，诗人是对以普鲁士政权为代表的反动、落后的封建统治进行揭露和嘲讽，那么，在后面几章中，诗人在汉堡所感受到的，是资产阶级商业社会的庸俗。汉堡是个自由的商业城市，也没有参加普鲁士的关税同盟，海涅本人与汉堡的关系也较为密切。在海涅的心中，汉堡本应是个开放自由的城市，但是，诗人失望了，城市变了，比城市变化更大的是汉堡人。在汉堡守护女神汉莫尼亚身上，作者集中体现了汉堡资产阶级的庸俗、自满和傲慢。而且，在与汉莫尼亚相会的梦境中，诗人看到了德国的未来。他没有直接描写未来的样子，只是说自己闻到了令人作呕的恶臭，"好像是有人扫除粪便"，从那象征着三十六个德意志邦国的"三十六个粪坑里"。

全诗的最后一章与第一章遥相呼应，诗人再次表明了自己的信念："伪善的老一代在消逝"，同时，诗人满怀期望地预言了新一代的崛起："新的一代正在成长，/完全没有矫饰和罪孽，/有自由思想，自由的快乐"。最后，作者还强调了诗人的作用和诗歌的力量：

不要得罪活着的诗人，
他们有武器和烈火，
比天神的闪电还凶猛，
天神闪电本是诗人的创作。

长诗由五百多节组成，每节四行，是模仿最流行的尼伯龙人体。诗的语言也交替使用颂歌、哀歌、嘲讽、反讽、攻击性的控诉等风格。而且，诗中的第一人称叙述者，也是古典叙事诗中没有的形象。为了对付书籍检查制度，《德国——一个冬天的童话》经删节后才出版。尽管如此，它还是遭到某些保守的德意志邦国当局的禁止，但受到许多自由派人士的欢迎。此后几十年，甚至到20世纪，还有作家模仿《德国——一个冬天

的童话》。

（三）《游记集》

被海涅称为自己声誉三大支柱之一的、与《诗歌集》一起使海涅在德国蜚声文坛的是他的《游记集》(Reisebilder, 1826—1831)。20年代，海涅作了许多次旅行，先后到过柏林(1822)、哈尔茨(1824)、英国(1827)和意大利北部(1828)，1830年去了赫尔戈兰。在此期间，海涅写下了大量游记，先后发表，最后汇集成四卷独立成书的《游记集》出版(除去他同时收录在《诗歌集》中的诗歌)：第一卷：《哈尔茨山游记》(Die Harzreise, 1826)，第二卷：《北海集》第三部分(Die Nordsee, 3.Abt)、《观念——勒·格朗特文集》(Ideen. Das Buch Le Grand, 1827)，第三卷：《意大利游记一：从慕尼黑到热那亚的旅行》(Italien 1828 Ⅰ. Reise von München nach Genua)、《意大利游记二：珞珈浴场》(Italien 1828 Ⅱ. Die Bäder von Lucca)，第四卷：《意大利游记三：珞珈城》(Italien 1828 Ⅲ. Die Stadt Lucca)、《英国片断》(Englische Fragmente, 1827—1828)。

游记是18世纪后期兴起、到"三月前"时期非常流行的一种旅游文学体裁。海涅的《游记集》之所以能从众多游记文学中脱颖而出，成为不朽的文学作品，关键在于它的与众不同。无论在内容上、语言上还是结构上，海涅都对游记进行了发展和创新。虽然是以劳伦斯·施泰恩(Laurence Sterne)的《伤感的旅程》(Sentimental Journey)和让·保尔(Jean Paul)的主观叙述方式为样板，但是，《游记集》中汹涌澎湃的联想，反讽和诙谐的语言，生动的描写与深刻的思考相互交织的表现方式，片断和专集的结构特点，都是海涅特有的风格，已经超越了传统的游记体裁规范。而且，海涅实际上是要借游记这种形式，表达自己对时代精神、政治现实和文学现象的看法。所以，他的游记，并不是单纯的对自然景观、风土人情、奇闻轶事的描写和记载，而是极端主观的旅游印象，对各种事物的思考，对社会、政治和文化生活的观察和评判。《游记集》中这种形式和主题的表面上的随意性，不仅使海涅能够更多地表达自己的感受，而且也能更好地应付书籍检查机构。

《游记集》中最能被称为传统意义上游记的是《哈尔茨山游记》。海涅在《哈尔茨山游记》中，基本遵从游记这种体裁的写作方法，记叙了匿名的游者"我"从格廷根出发，步行穿过哈尔茨山区，最后登上哈尔茨山

顶峰布罗肯峰观光。途中,"我"还参观了矿山,进入矿井和坑道,走访了贫苦矿工的茅舍。海涅不仅描绘了沿途的自然景致和见闻,还发表了自己的感想。从《哈尔茨山游记》中还能明显看出浪漫文学传统的影响,例如,散文和诗歌的交替出现,对感情的强调,片断的形式等。但是,在《哈尔茨山游记》中,海涅的尖刻讽刺和诙谐挖苦风格已经初见端倪。例如,在提到格廷根时,他写道:这座产香肠的城市,"倘若背对着它仔细看去",它是最讨人喜欢的。"简单来说,格廷根的居民可以分为大学生、教授、庸俗小市民和牲畜这四个等级……其中牲畜这个等级是最重要的"。在貌似客观的语言后面,隐藏着作者对德国知识分子的狭隘闭塞和庸俗市侩的嘲讽。在《哈尔茨山游记》中,海涅对大学的知识分子进行了诙谐尖刻的讽刺,对劳苦民众寄予了深切的同情,对德国人的奴性进行了无情的揭露,对普鲁士内阁和联邦议会进行了影射挖苦。《哈尔茨山游记》中包含着诙谐幽默、充满激情的自然描写,以及尖刻的现实批判和情感的抒发,为处于过渡时期的德国社会绘制了一幅画卷。除了对庸俗市民进行嘲讽,《哈尔茨山游记》的另一个核心主体是对基督教仇视感官快乐的批评,这在海涅后来的著作中也不断被论及。《哈尔茨山游记》的反讽和诙谐的风格及其对当代知名人物和事件的讽刺攻击,不仅是《哈尔茨山游记》的特点,也为整部《游记集》奠定了基调。《哈尔茨山游记》是一种新的体裁,他是诗人的自然观察、最精确的背景分析和社会典型化的混合体。

但是,海涅对《哈尔茨山游记》并不十分满意,他在给朋友的信中批评自己的作品中"有太多旧的诙谐"、"蹩脚的新诙谐"、"笨拙的自然描绘",是"马虎的、毫无艺术性的"杂拌。在《游记集》的第二卷中,海涅不断尝试摆脱传统的影响,开创一种新的风格、新的主题,试图对现存的一切进行毫不留情的批判,努力使政治成为作品的任务。第二卷中的《北海集》第三部分,就已经有了突破。《北海集》前两部分是组诗,收在《诗歌集》中。第三部分是杂文体的散文。它只是在开始时对诺得奈岛上的浴场和居民进行了简单描写,其真正的主题是海涅首次对贵族进行的明确的攻击,以及海涅对拿破仑的辩护。另外,海涅在哈尔茨山旅游时,曾对歌德进行了一次最终令他非常失望的拜访。现在,海涅对歌德进行了回忆和分析。

海涅在《北海集》中开始的对拿破仑的反思，在《观念——勒·格朗特文集》中成为主题，得以全面展开讨论。严格来说，《观念——勒·格朗特文集》与旅游毫无关系，它是对拿破仑和法国大革命的颂歌。在海涅的眼中，拿破仑是革命的代表，是开明的、进步的国家首脑的化身。海涅认为，自己的政治文学创作，也同样担负着实现革命和自由思想的任务。海涅对拿破仑的敬仰和崇拜，来自他童年时在法国占领下的莱茵区的生活经历。还是孩子的海涅，曾经因为亲眼看到骑在马上的拿破仑而感到欣喜若狂。于是，在《观念——勒·格朗特文集》中，海涅把拿破仑进入杜塞尔多夫与耶稣进入耶路撒冷相提并论：皇帝"完完全全是一位神"，骑马从旁边走过，"阳光灿烂的大理石的手"、"无光泽的绿制服和具有世界历史意义的小三角帽"，高贵的脸上写着"除我之外你不得有其他的神……两片嘴唇只需吹个口哨，普鲁士就不复存在；两片嘴唇只需吹个口哨，全体天主教教士销声匿迹；两片嘴唇只需吹个口哨，整个神圣罗马帝国翩翩起舞"。更加值得一提的是，海涅不仅从自己的角度以回忆的形式描写拿破仑，而且还采用了一个从俄罗斯打仗归来的法国鼓手勒·格朗特的视角，对拿破仑为推翻德国封建社会所起的积极作用进行了观察和颂扬，并将资产阶级的法国与分裂的封建德国进行对比，指出，资产阶级革命是德国的惟一出路。

创作于1830年到1831年间的《意大利游记》由三部分组成，分别收录在第三卷和第四卷中。1827年，海涅赴慕尼黑，为出版商科塔编辑杂志《新政治年鉴》(Neue allgemeine politische Annalen)。1828年，海涅去意大利旅行，因此，《从慕尼黑到热那亚的旅行》和《路珈浴场》中收录了许多旅途见闻、印象、联想、对人和艺术的描写。但是，其核心是对文学和公共生活中某些人物进行的最尖刻、最毫不留情的攻击。在慕尼黑时，海涅结识了政界、教会和贵族社会中许多知名人士，但他本人同时也受到激烈的攻击，他的犹太人出身也是受攻击的原因之一。另外，他谋求慕尼黑大学一个副教授职位未果，令他十分失望。所以，愤怒的海涅用文学手段向社会和文化领域的弊病宣战。他最尖刻的攻击是指向普拉滕的。前面已经提到过普拉滕与海涅和伊默尔曼之间那场文学论战的起因，是海涅在《游记集》第二卷出版时，引用了伊默尔曼批评普拉滕等文人模仿东方诗体的讽刺警言诗："那些果实，/他们从设拉子园林

窃来，/他们，可怜人，吃得太多，接着，呕吐出加色尔体。"另外，身处意大利的普拉滕伯爵，在慕尼黑的贵族中拥有不少支持者和追随者，对海涅极度仇视。海涅一度听说普拉滕是与他竞争慕尼黑大学教职的对手。所以，原本的文学论战，发展成了人身攻击。普拉滕写剧本攻击海涅的犹太人出身。而海涅在《路珈浴场》中进行还击。在第十章和第十一章中，海涅用了最刻毒的语言讽刺普拉滕，辱骂他是鸡奸者。后来，海涅收回了他的许多辱骂，他曾不无后悔地说过："倘若我从未把《路珈浴场》里的那几章公之于世那该多好啊！"因为，据海涅自己说，他的这些攻击，并不是针对普拉滕这个人的，在海涅眼中，普拉滕是"他那一派人的代表"，是"贵族和教士的无耻男妓"。海涅曾在给友人的许多信中明确表示，这场论战，是时代决定的两种截然不同的根本观点之间的冲撞。但是，也许是海涅的本意没有被别人领会，也许是他的做法太过偏激，总之，海涅因此受到了来自敌友两方的指责。

在《游记集》第四卷中的《路珈城》中，海涅继续对宗教和贵族进行批判，特别是天主教和贵族的结合以及政教合一的国家制度，因为这会扼杀所有自由民主运动。同时，受法国大革命的影响，海涅希望德国能结束政治复辟，进行彻底的社会变革。《英国片断》给读者展现了关于英国国家现状、议会政府、法律制度、各阶层民众特点的一幅画卷。作者探讨了许多社会问题，还介绍了一些英国著名人物(如司各特等)。不过，海涅对英国的总体评价并不好。他认为，代表着自由、进步和革命的是法国人。

海涅的《游记集》的意义，除了它的政治批判主题外，更重要的是，在19世纪20年代，当文坛弥漫着对已经逝去的古典和浪漫文学无可奈何的模仿气息时，它开创了一种反讽—诙谐、轻松—批判的散文风格和一种新文体，为许多青年德意志作家指明了创作方向。它将抒情诗、叙述、政论文、专栏文章和自传混合在一起，打破了文体之间的严格界限，也缩短了艺术与生活、文学与现实之间的距离。

(四) 理论著作

使海涅享誉世界的是他的诗歌和散文，特别是《诗歌集》和《游记集》，世人提到海涅，也首先想到他是诗人和散文作家。然而，海涅的理论著作，尤其是下面将要介绍的两部关于德国文学和哲学的著作，却开

辟了一种全新的文学批评风格：不再是系统、客观的介绍和评判，而是完全主观、恣意的个人印象和感受，虽然讨论的是严肃的学术问题，但嬉笑怒骂、讽刺挖苦、人身攻击随处可见。

海涅移居巴黎后，作为《奥克斯堡汇报》的通讯员，他写了大量文章，向德国读者介绍法国的政治、社会和文化生活，先后汇集成《法国现状》(1832)和《路苔齐亚》(1854)出版。同时，海涅也应法国杂志之邀，撰文向法国读者介绍德国的文化、文学、哲学和宗教，特别是针对法国女作家德·斯塔尔夫人(Madame de Staël)的《德意志论》(De l'Allemagne, 1810)而写了《论浪漫派》(Die Romantische Schule)和《论德国宗教和哲学的历史》(Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland)。

1.《论浪漫派》

德·斯塔尔夫人在《德意志论》中，向法国读者介绍了德国的风俗习惯、文学艺术、哲学和宗教。她赞扬德国的精神生活，用德国人的唯心主义，“反对法国人当时的现实主义”，特别是她极力宣扬德国的浪漫文学和浪漫作家(施莱格尔兄弟、勃伦塔诺、蒂克等)，这引起了海涅的反对。他认为德·斯塔尔夫人向法国读者的介绍是片面的，他奉劝读者们，“在使用该书时必须相当谨慎”。因此，当巴黎的《文学欧罗巴》杂志向他约稿，要求他写一篇通俗易懂的文章介绍德国近代文学的发展时，海涅欣然同意。他认为自己有义务对德·斯塔尔夫人所描绘的那幅浪漫—唯心的图景进行修正。他把自己的这部作品，看做是德·斯塔尔夫人的《德意志论》的续篇。他在这里批判了德·斯塔尔夫人的某些观点，尤其是对德·斯塔尔夫人介绍的德国浪漫文学进行了彻底批判。

海涅的这部作品，最初以L'état actuel de la littérature en Allemagne. De l'Allemagne depuis Madame de Staël为题，于1833年3月至5月，连载在《文学欧罗巴》上。同年，德文版以《德意志近代文学的历史》(Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland)为题出版。1835年第二版时，改名为《论浪漫派》。

《论浪漫派》(Die Romantische Schule, 1833)的创作初衷虽然是向法国读者介绍德国文学，但它更是海涅的文学批评，是他对德国近当代文学的批判，也是一种现实的、摆脱了浪漫文学时代的新文学的纲领。海涅对启蒙、古典、浪漫的文学传统进行了分析。他的攻击矛头主要对准

了浪漫文学和天主教。对浪漫作家的所谓“新德意志—宗教—爱国艺术”极尽讽刺挖苦之能事。海涅对浪漫派文学的贬低,从他对德国浪漫派的定义中就能看出,海涅眼中的浪漫派文学“就是中世纪文艺的复活”,“这种艺术来自基督教,它是一朵从基督的鲜血里萌生出来的苦难之花……这是一朵稀奇古怪、色彩刺目的花儿,花萼里印着把基督钉上十字架的刑具:铁锤、钳子、钉子等等。这朵花绝不难看,只是鬼气森然,看它一眼甚至会在我们心灵深处引起一阵恐怖的快感,就像是从痛苦中滋生出来的那种痉挛性的甘美的感觉似的。在这点上,这朵花正是基督教最合适的象征,基督教最可怕的魅力正好是在痛苦的极乐之中”。在此,海涅特别声明,他所说的基督教,只是罗马天主教,“这种宗教不仅承认精神高于肉身,还想消灭肉身,以炫耀精神”,“由于它那违反自然的任务,才使罪孽和伪善来到人世”,因此,“宗教和伪善是孪生姐妹”。而“中世纪的艺术作品就表现了精神制服物质的过程,甚至艺术的全部任务往往就在于此”。海涅认为,“基督天主教的世界观已经寿终正寝”,所以,以施莱格尔兄弟为首的德国浪漫派作家回溯到中世纪文学、回归天主教,是反动的,是“蒙昧主义”。

《论浪漫派》第一卷的重点,是海涅关于歌德的评论。海涅在青年时代拜访歌德,曾遭到冷遇,这令他耿耿于怀,所以,海涅也借机发泄了自己的怨恨:“令人反感的是,歌德对每一个有独创性的作家都感到害怕,而对一切微不足道的小作家却赞赏不已;他甚至弄到这步田地,如果受到歌德称赞,竟变成了才能平庸的证明。”但是,海涅仍然称歌德为“我们文学王国的君主”,仍然赞赏歌德的作品,并且承认自己当初反对歌德的“动机乃是嫉妒”。海涅一再表白:“歌德作为诗人,我从未攻击过,我攻击的只是他这个人。”因为他反对晚年的歌德在政治中表现出来的冷漠。针对德国文坛当时出现的抬高席勒贬低歌德的浪潮,海涅揭露了他们诋毁歌德的目的,“那些一心想摧毁歌德的艺术王国的不逞之徒,他们的手段和伎俩我十分清楚”。他明确表示,“再也没有比贬低歌德以抬高席勒更愚蠢的事了”。同时,海涅还对歌德和席勒进行了客观的比较。他认为,歌德与席勒的根本不同在于,歌德把艺术世界看得高于一切,而对现实世界却置之不理;相反,席勒更靠近现实世界。晚年的歌德,害怕各种热情,他怕热情破坏了自己内心的平静。“于是歌德变成了

我们文坛上最伟大的艺术家，凡是他写的东西，都变成圆润光洁的艺术品”。但是，“歌德的作品不会激起人们的行动，不比席勒的作品”。不过，自己也身为作家的海涅深知：“席勒所塑造的那些备受赞扬、高度理想化的人物，那些德行和道德的祭台上的神像，创作起来，远比歌德作品里的那些浑身污垢、罪孽深重的下层社会的人物要容易得多。”海涅还对歌德的作品进行了分析，尤其是《浮士德》(Faust)。海涅指出，德国读者其实并没有理解歌德在作品中深刻阐释的灵与肉的结合。尽管海涅在多年前就预言“歌德艺术时代”即将终结，但是，当歌德真的与世长辞，海涅的预言“完全应验”时，他却“为此感到无限悲哀”。在第一卷的最后，在说到歌德的逝世时，海涅写道，1832年“我们这个人间失去了一大批最伟大的著名人物”，他在最后一句话黯然写道：“Les dieux sén vont(天神们已经离去)。”

海涅认为，“德国的中世纪并没有被埋葬在坟墓中，而是常常被一个邪恶的幽灵唤醒，在光天化日之下来到我们中间，吸食我们胸中鲜活的生命”。因此，在第二卷和第三卷中，海涅对浪漫运动的代表人物和追随者们进行了激烈的，甚至是恶毒的攻击。以施莱格尔兄弟、蒂克、谢林、诺瓦利斯、霍夫曼、勃伦塔诺为代表的这些作家，试图逃回到过去，用过去的准则来衡量现在，在海涅看来，这就意味着倒退。与他们相对的样板，是海涅所推崇的莱辛(Gotthold Ephraim Lessing)、赫尔德(Johann Gottfried Herder)、席勒、让·保尔和青年德意志的代表作家。海涅对浪漫派作家的攻击中既有客观的分析，也有针对个人的诽谤和诬蔑：他说蒂克的创作是模仿，诺瓦利斯是病态的，而A. W. 施莱格尔则无论在性生活上还是艺术上，都是无能的。

海涅对施莱格尔兄弟的攻击最为尖刻，尤其是对曾经当过自己老师的A. W. 施莱格尔。海涅讽刺了弗·施莱格尔的小说《路琴德》，嘲讽他拐走朋友的妻子，但还是承认他在梵文研究、文学翻译方面的成就。而对A. W. 施莱格尔，海涅则毫不留情，说他“只是依靠他兄弟的思想为生，他的本事便是把他兄弟的思想书写成文”。而A. W. 施莱格尔“之所以名闻遐迩，就是因为他肆无忌惮地攻击了在世的文坛权威们”，“他的荣誉是毁谤的亲生女儿”。而且，海涅认为，“所谓的施莱格尔式的批评，内容空洞无物……施莱格尔先生对过去的精神，特别是中世纪的精神，

领会很深……可是凡是现代的事物,他一概都不理解”。海涅还用嘲讽的语气描写施莱格尔的外貌,“他的身体又干瘪又消瘦,完全透明,仿佛一身全是精神,活像是唯灵主义的象征”。海涅讥讽他只有精神没有物质,只有灵没有肉,他的妻子在新婚第二天就抛下性无能的施莱格尔,回到娘家。最后,海涅说施莱格尔“这个极端可笑的滑稽人完全是个喜剧人物,就可惜没有一个伟大的戏剧家来把他成功地搬上舞台”。

对于浪漫文学最活跃的作家之一蒂克,海涅虽然承认他“的确是阿波罗的儿子”,“是浪漫派最杰出的诗人之一”,但是,仍然讽刺他模仿歌德和塞万提斯等作家,创作出一些“花里胡哨、光怪陆离”的童话剧、魔幻剧,仿佛是喝多了返老还童的魔汤,变成了一个孩子,“满口咿呀儿语,天真烂漫”。海涅在这里对比了阿里斯托芬的喜剧和以蒂克为代表的德国喜剧。从形式上看,德国作家的模仿与古典喜剧大师之间的差别不大,但是,他们的作用确实大相径庭:德国浪漫文学作家的童话和魔幻因素,是为了掩盖现实社会的弊端,对现实进行美化,而阿里斯托芬恰恰是为了将现实感从非现实网络中解放出来,从而使人获得理性的世界观。

在对诺瓦利斯和霍夫曼的比较中,海涅先是指出了两人的不同:诺瓦利斯是真正的神秘主义者,而霍夫曼不过是法术家,因为在“诺瓦利斯眼里,到处都是奇迹,娇媚可爱的奇迹;他聆听花鸟树木的娓娓清谈,懂得含苞待放的玫瑰的心事隐衷,他终于和整个大自然合而为一,待到秋风萧瑟,落叶纷纷,他也就憔悴而死。相反,霍夫曼只看见满地鬼影憧憧……霍夫曼是个魔法师,他把人变成野兽,把野兽甚至变成普鲁士王家顾问;他能把死人召出坟墓,可是生命本身却把他当做阴郁的鬼魂,把他赶走……他的著作就是一声长达二十卷的惊呼怪叫”。不过,海涅认为,霍夫曼并不属于浪漫派,而诺瓦利斯是个地地道道的浪漫派诗人,而且,霍夫曼作为诗人比诺瓦利斯重要得多,“因为诺瓦利斯连同他笔下的那些虚幻的人物,一直飘浮在蓝色的太空之中,而霍夫曼跟他描写的那些千奇百怪的鬼脸,却始终牢牢地依附着人间的现实……诗人也只有在不离客观现实的土地之时,才坚强有力,一旦神思恍惚地在蓝色太空中东飘西荡,便变得软弱无比”。这里,海涅一针见血地指出了浪漫派文学的最大弊病——脱离现实。但是,海涅还指出,诺瓦利斯和霍

夫曼最大的相似之处是，他们都是病态的，“他们的诗艺实际上是一种疾病……诺瓦利斯的作品所呈现的玫瑰色泽，并非健康的绯红，而是痨疾的红晕；霍夫曼的‘幻想小品’中燃烧的紫焰，并非天才的火苗，而是发高烧上火”。所以，“判断他们的作品不是批评家的事，而是医生的事”。

在第三卷中，海涅讥讽了勃伦塔诺作品的疯疯癫癫、反复无常。不过，海涅却赞扬阿尔尼姆“是位大诗人”，“是浪漫派最有独创性的人物之一”。而且，他还毫不吝惜溢美之词，盛赞勃伦塔诺和阿尔尼姆合作收集出版的民歌集《男童神奇的号角》：“《男童神奇的号角》是我们文学中一座十分值得注意的纪念碑”，“这本书我是赞不胜赞的，它包含着德意志精神最迷人最可爱的花卉。谁要从一个可爱的侧面来认识德意志民族，请读这些民歌”。除了批评浪漫文学作家，作为与他们相反的例子，海涅赞扬了让·保尔和劳伯、古茨科等青年德意志作家。

我们从海涅在第二版时改换书名就可以清楚地看出，海涅是要借写文学史为名，对近五十年的社会历史进行分析批判。海涅从分析德国文学入手，对德国的政治现状进行了深入批判。《论浪漫派》出版后，先后被翻译成多种文字，影响非常大，也引起了很大的争议。在德国，直到20世纪中期，学术界还认为它缺乏科学性和专业性，过于轻浮。海涅还由于在书中对许多作家的人身攻击而受到指责。我们应该承认，《论浪漫派》不是一部科学、严谨的文学批评论文，海涅在书中对浪漫文学的评判带有强烈的主观性和片面性。但是，无论如何，《论浪漫派》凭借其诙谐和反讽、联系广泛的风格、将严肃的文学批评与文学和现实批判结合在一起的写法，开创了一种新的文学评论风格，使文学评论既有文学性，也有科学性。

2.《论德国宗教和哲学的历史》

同《论浪漫派》一样，海涅创作《论德国宗教和哲学的历史》(Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland，1834)，最初也是为了纠正德·斯塔尔夫人在《德意志论》中对德国的美化。1834年以《路德以来的德国》(De l'Allemagne depuis Luther)为题，发表在法国杂志《两个世界评论》(Revue des Deux Mondes)上。德文版于1835年以《论德国宗教和哲学的历史》为标题发表。

在第一篇中，海涅首先论述了基督教的起源，并指出，基督教的根本就是唯灵论，即善良的基督代表精神世界，邪恶的撒旦代表物质世界。我们的灵魂属于精神世界，肉体属于物质世界。所以，整个现象世界从根本上都是恶的。人们"必须谢绝人生中一切感性的快乐，对我们的肉体……加以折磨，这样才能使灵魂越加庄严地升到光明的天国，升到基督光辉灿烂的国度"。基督教压抑人的一切感官享受，把所有美好的东西都当做妖魔加以诅咒。但是，充满魅力的大自然从来就没有停止过对人们的召唤。这里，海涅继续了他从《哈尔茨山游记》就开始、并在《论浪漫派》等著作中不断讨论的一个主题，即唯灵主义（Spiritualismus）与感觉主义（Sensualismus）的对立，并用巴塞尔夜莺的故事进行了简洁形象的说明。基督教消灭肉欲的理想和人的本性是矛盾的，所以在现实中是根本不可能实现的，这就导致教会采取了"赎罪券"等令人作呕的方法，即，让人支付一笔罚款来换取各种肉体的享乐。于是，马丁·路德向教会的权威发起了挑战。这就是德国宗教改革的开始。海涅高度赞扬路德，说他"不仅是我国历史上最伟大的人物，同时也是一个最为德意志式的人物"，他身上集合着一些原本相互敌对的特性："他浑身充满着最令人畏惧的敬神情绪，充满对圣灵的献身精神，他能完全沉潜于纯粹的精神领域之中，然而他却又十分了解大地上一切美好的事物，从他口中曾发出这样一句名言：'谁若不爱美酒、女人和歌，他就是个傻瓜。'"针对基督教精神和物质的对立，海涅盛赞路德："我可以说：他是一个完人，一个精神和物质在其内部未曾分离的绝对的人。"更重要的，路德是德国的思想解放者，"自从路德在帝国议会上否定了罗马教皇的权威并公开宣布说'人们必须用《圣经》里的话或用理性的论据来反驳他的教义'以后，德国开始了一个新时代"，从此，"人的理性才被授予解释《圣经》的权力"，成为一切宗教论证中的最高裁判者。"这样一来，德国产生了所谓精神自由或犹如人们所说的思想自由。思想变成了一种权利，而理性的权能变得合法化了"。此外，海涅还肯定了路德翻译《圣经》对德语语言做出的贡献。

在第二篇中，海涅详细叙述了德国古典哲学的来源，特别是笛卡儿的唯理论和斯宾诺莎的泛神论对德国古典哲学的影响："德国自古以来就显示出一种反对唯物主义的倾向，因此在这一个半世纪中成了唯心

主义真正的舞台。德国人也以笛卡儿为师了。"受笛卡儿影响最大的德国哲学家非莱布尼茨莫属。而康德所开辟的德国哲学道路,在经过了费希特之后,谢林"在自然哲学幽暗的森林中彷徨徘徊之后终于面对面地伫立在斯宾诺莎的巨像之前"。

在第三篇中,海涅论述了德国古典哲学从康德到黑格尔的发展。康德哲学的根本,是对人的认识能力进行了分析,指出人的认识能力是有限的,只能认识作为现象的事物,而无法知道任何作为本体的事物。海涅认为,康德的不可知论的最大贡献在于,他"把研究工作引回到人类精神中去并考察了那里所呈示的东西"。也就是说,从康德开始,哲学研究的中心不再是神,而是人,是人的理性,是人的理性的批判精神。海涅高度评价康德的重要意义:"康德引起这次巨大的精神运动,与其说是通过他的著作的内容,倒不如说是通过在他著作中的那种批判精神,那种现在已经渗入于一切科学之中的批判精神。所有学科都受到了它的侵袭。是的,甚至连文学也未能免受它的影响。"这样,在尼采说出"上帝死了"之前几十年,康德便用它的哲学体系杀死了上帝。所以,海涅称康德的思想是具有破坏性的、震撼世界的,把他比做思想领域的罗伯斯比尔。

作为康德学生的费希特在《知识学》(Wissenschaftslehre)中建构了他的先验唯心主义,强调人的自我,彻底否定了物质的实在性,认为整个现象世界只是人自我的思维创造出来的。对此,海涅进行了诙谐的嘲讽和尖锐的批判,认为"费希特的唯心主义是至今人类精神想出来的最大的迷妄之一,他比最粗暴的唯物主义更无神和更该诅咒。"但是,海涅也指出,在康德学派完成了恐怖主义的破坏工作之后,出现了费希特,就像国民议会用一种纯粹的理性批判摧毁了整个旧时代之后,出现了拿破仑一样。拿破仑和费希特都代表着这个伟大的、严酷的自我。尽管费希特的哲学像拿破仑的帝国一样没落了,但是,费希特所强调的人的自我、人的强大意志、人的精神和思想的至高无上和独立性,影响并鼓舞了一大批人,"他的言论的后果是不可估量的"。

谢林的自然哲学,使德国的思想达到一个新阶段。谢林指出,思想和自然其实是同一个东西。实际上,自然哲学的观念就是斯宾诺莎的观点,即泛神论。海涅把德国的哲学革命的各个重大阶段,比之于法国政

治革命的不同阶段:"如果人们在康德哲学中看到恐怖主义的国民代表大会,并在费希特哲学中看到拿破仑帝国,那么在谢林哲学中就可以看到相继而来的复辟的反动。不过这首先是一个较好意义的复辟。谢林先生重新把自然的正当权利赋予自然,他致力于精神和自然的和解,他想使二者重新统一为永恒的世界灵魂。"

康德、费希特、谢林,代表着德国哲学革命的各个重要阶段,而最终使德国哲学革命结束的,是黑格尔。"黑格尔完成了它的巨大的圆运动",成为德国哲学界的君主。

海涅在此勾勒出德国哲学发展的轮廓,但是,海涅创作此书的目的并不是真的要写一部德国的宗教和哲学历史书,而是希望哲学革命能引起政治革命。他在第三篇开始不久就满怀希望地问道:"德意志民族不是个轻举妄动的民族;当它一旦走上了任何一条道路,那么它就会坚忍不拔地把这条道路走到底。在宗教事件中如此,在哲学中也如此。在政治上我们能否同样彻底地前进呢?"在全书最后,海涅明确指出,哲学思想已经影响到德国人的观念。所以,"德国哲学是一项重大的、关系到全人类的事件……我以为我们这样一个有计划有步骤的民族是必定从宗教改革开始,然后再在这个基础上从事于哲学,并且只有在哲学完成之后才能过渡到政治革命的……革命力量是通过这些学说发展起来的,它只期待着那日子的到来,那时,它要爆发出来,使世界震惊"。这才是海涅分析德国宗教改革和哲学革命的真正目的。最后,海涅满怀信心地预言:"思想走在行动之前,就像闪电走在雷鸣之前一样。当然德国的雷鸣也像德国人一样,并不太迅速,而且来势有点缓慢;然而它一定会到来,并且当你们一旦听到迄今为止世界史中从未有过的爆裂声,那么你们应当知道:德国的雷公终于达到了它的目的……德国将要上演一出好戏,和这出戏相比较,法国革命只不过是一首天真无邪的牧歌。"他说:"那个时刻一定要到来。"

海涅在书中多次提到康德文体的拙劣,费希特的写作缺乏文学性,但是,在这晦涩僵硬的哲学语言下面,海涅窥见了震撼世界的革命思想。对于海涅的目光深邃和思想犀利,恩格斯在1888年的《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》(Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie)一书中予以了肯定:"在19世纪的德

国，哲学革命也作了政治革命的前导……德国是一些教授，是一些由国家任命的青年的导师……在这些教授后面，在他们的迂腐晦涩的言词后面，在他们笨拙枯燥的语句里竟能隐藏着革命吗？……不论政府或自由派都没有看到的东西，至少有一个人在1833年就已经看到了，这个人就是海因里希·海涅。"

德语文学史上，对任何一位作家的接受都没有像对海涅这样有争议。有人认为，海涅那些片面、极端的评判是恶意的挖苦，他的反讽是冷酷无情，他对基督教的攻击是低级庸俗，他对德国的讽刺是自轻自贱、家丑外扬。还有一些有民族主义思想的德国文学家把海涅的犹太人出身作为攻击点，说他之所以对德国如此愤怒，是因为他不是德意志人。而海涅却对自己在德国文学史上的地位十分自信，他在《自白》中写道："德国人古老的抒情诗派随我而终，同时，新的诗派，现代德国抒情诗派又由我而始。"海涅生前面对关于他的争论，表现出无所谓的态度。他在《从慕尼黑到热那亚的旅行》中写道："我从不在意我作为诗人的声望，至于人们是赞扬还是抨击我的诗歌，我都无所谓。但是，你们要在我的棺木上放一把剑，因为，我是人类解放战争中一名忠实的士兵。"

第四章

现实主义

第一节　概述

一　政治和社会基础

（一）1848年革命失败后的德意志与工业革命的进一步发展

反抗拿破仑的战争胜利后，1814—1815年的维也纳会议建立的欧洲新秩序和各国封建王朝的东山再起，使欧洲各国经历了一次社会政治的全面复辟。而德国领土上封建专制的德意志邦联的建立，使德国人想建立一个自由统一的民族国家的希望也化为泡影。在此后的几十年间，德意志各邦国统治者认为其主要任务就是压制一切争取统一和自由的言论和行动：新闻出版受到严格审查，大学生被监视，政治活动遭到严厉禁止和镇压。

然而，与此同时，经济力量日益强大的市民阶层为了保证自己的利益，要求政治改革、要求参政议政的意识愈来愈强烈；另外，在工业化进程中随着工厂的发展而出现的新的产业工人阶级为了自己的生存而要求社会变革。而且，国家的分裂严重阻碍了社会和经济的发展，因此，要求统一的呼声日渐高涨。而统治当局针对上述情况所采取的高压政策，不仅没有取得预期效果，反而使社会矛盾激化。

因此，1848年法国爆发的二月革命，立刻在德意志各国引起了强烈反响，3月，在邦联的许多国家都发生了人民起义，并迫使惊慌失措的统治者做出了一定让步：1848年3月18日维也纳人民起义，迫于压力的奥皇解除了梅特涅的首相职务；普鲁士的首都柏林也发生了暴动，国王威

廉四世不得已将自由反对派代表召入政府任职，并在柏林召开制定自由民主宪法的国民议会。1848年5月18日，在法兰克福的圣保罗教堂举行了全德制宪国民大会。大会在德国人的基本权利上达成了一致，并将其写入宪法。但是，与会各派在“大德意志方案”或“小德意志方案”、国家形式和政府形式等三个问题上争论不休：一部分人主张建立包括奥地利境内德意志人居住区在内的大德意志国家，另一部分人则主张排斥奥地利；小德意志派主张加强中央集权，建立一个强大的帝国政权，大德意志派则主张建立相对松散的邦联；温和派主张建立君主立宪政体，少数激进派则主张建立共和国。后来，当奥地利坚持要将它包括几十个民族的全部国土并入未来的帝国时，小德意志方案获胜。国民大会还选举普鲁士国王威廉四世为德意志皇帝。但是，威廉四世却拒绝接受这个皇位，法兰克福国民大会因此而失败。在此期间，反对革命的势力也借机得以喘息、卷土重来。在军队的帮助下，普鲁士和奥地利政府恢复了统治。普鲁士国王解散了革命开始时任命的自由派政府和普选产生的国民议会，并在全国推行国王钦定的宪法。1849年5月，想自下而上地强行实施宪法的人民起义在萨克森、普法尔茨和巴登遭到失败。至此，德意志革命失败已成定局，绝大多数革命成果得而复失，各国政府都对宪法作了反动的修改。1848年革命在德意志经过一年多的斗争历程之后，终告失败。

每一次激烈的革命风潮过去之后，幸存下来的统治者都急于恢复旧秩序，夺回自己曾经所拥有的一切。这次同样不例外，在奥地利和普鲁士这两个最大邦国的革命被镇压之后，德意志再次在政治上进入了一个保守反动的阶段。

奥地利再次成为维护旧秩序的领头羊，施瓦岑贝格为首相的政府，对内实行专制主义集权统治，对外极力维护德意志四分五裂的局面。1851年12月，奥地利干脆废除了1849年通过的、本身不过是装点门面的所谓“三月宪法”，彻底复辟了君主专制。德国的其他大小诸侯也纷纷效仿，取消自己在革命期间所做的承诺，收回许诺给人民的各种基本权利，以暴力手段在自己的疆域和领地上恢复革命前的统治秩序。对革命的恐惧压倒了对历史发展的理智判断，社会重新倒退到官僚和警察横行的专制黑暗之中，试图消除一切自由主义思想。早已是德国统一发展

障碍的德意志邦联,也在1851年再度恢复。

但是1848年革命仍然积极影响了德国的历史进程。民族主义和自由主义思想深入人心,圣保罗教堂国民大会实现了宪法在德国的启蒙,奠定了民主思想的基础。而在革命失败带来的绝望、恐慌之后,资产阶级和知识分子纷纷投入到工商业和科学教育领域,更加务实地参与社会生活,希望通过经济的独立和对科学的探索,取得政治上的发言权,推动社会进步。

革命也迫使统治阶层中的有识之士顺应历史的潮流。诸邦中势力和影响最大者,也是最具改革精神和基础的普鲁士,为了巩固自己的统治,最终保留了宪法,并于1851年做了新的修改,建立了以保障容克贵族利益为主旨的三级选举制。同时,为缓和阶级矛盾,满足经济发展的需要,普鲁士以现实的态度,对内开始进行农奴制改革,对外坚持关税同盟下的自由贸易原则,为日后在德意志争霸并最终依靠实力完成统一奠定了基础。

尽管历经曲折,历史向前发展的潮流不可阻挡,在1848年革命之前,发轫于英国的工业革命就已经席卷了德意志,在经济和社会领域已经为变革创造了基本条件。从30年代起,工业革命在德意志首先从纺织业开始,继而采煤、钢铁等重工业也获得了迅速发展。普鲁士的煤产量从1825年的110万吨上升到1846年的320万吨;铁产量从40年代初的不足10万吨,增加到1850年的40万吨。在此期间,交通运输业的发展对德国的工业革命起到了决定性的促进作用。从1835年德意志第一条长度仅6公里的铁路建成,到40年代中期全德建成全长2000多公里的20条铁路,仅用了十年时间。

1848年革命失败后,德意志进入了50年代和60年代的大规模工业化阶段,其中以采矿、冶金和机械制造为代表的重工业,发展尤其迅猛。随之而来的还有商业和银行业的兴起,商品零售额和进出口贸易额大幅度增长,银行和股份制公司纷纷成立,为工商业筹集资本发挥了巨大作用。50年代,德国工业产量增长了一倍以上,60年代又增加了27%。到1870年,德国在世界工业总产值中已占到13.2%的份额,超过法国,跻身欧洲先进资本主义国家的行列。恩格斯曾说,“德国这二十年中带来的成果,比以前整整一个世纪还要多”。

19世纪50年代和60年代，在工业革命蓬勃发展的同时，史称“普鲁士道路”的资产阶级农业改革也在德国，特别是在普鲁士进入了关键时期。容克贵族们以现实的态度，认识到维持农奴制对社会和经济发展的阻碍，以及动摇自己统治的潜在危险，也发现了随着工业革命的发展，资本主义经营方式所能带来的丰厚利润，因此决定顺应时势，进行农业领域的资产阶级变革。1850年3月，普鲁士政府颁布了新的《调整地主和农民关系法》，规定农民可以通过赎买的方式解除封建义务。到60年代中期，农民从法律意义上实现了“解放”，农奴制在普鲁士被废除。

工业革命与农奴制的改革，更凸现了德意志的封建统治与迅速发展的生产力之间的矛盾。德意志的阶级关系也在此期间发生了很大的变化。大量获得自由的农民进入城市和工厂，成为工人和城市贫民。统治阶层也在分化，一部分在工商业和农奴制改革中积累了大量财富的容克贵族，在利益的驱使下，摇身一变成为大资产阶级。对统一的市场和关税的向往与要求，使他们成为支持德意志统一的强大力量。德国自上而下实现统一的条件在1848年革命失败二十年后，逐渐成熟。

（二）德国的统一

1848年的革命冲击并削弱了许多德意志中小邦国的封建保守统治，在以政治和军事手段镇压了革命之后，普鲁士依仗在诸侯中强大的影响力和雄厚的经济、军事实力，试图趁局势动荡之机，建立以小德意志方案为基础的联邦，树立自己的霸主地位，但是受到了以奥地利为首的其他邦国的反对。从此，普鲁士开始将奥地利视为自己夺取霸权的主要障碍，两大邦国在德意志邦联（der deutsche Bund）内的争霸日趋尖锐。

经过十年的等待和积累，普鲁士再次看到了扩展势力、称雄德意志的机会。1857年，欧洲出现经济危机，革命失败后一度沉寂的工人运动和民族运动重新活跃起来。意大利人民发动驱逐奥地利统治者、争取民族与国家独立与统一的起义。法国的拿破仑三世为对外加强法国在欧洲的强势地位，对内摆脱经济危机带来的社会矛盾，趁机介入意大利的民族解放斗争。1859年4月奥地利与法意联盟的战争爆发，在法意联军取得初步胜利后，拿破仑三世抛弃了意大利，单独与奥地利媾和，借机谋求自己的利益。

意大利人民争取自由和统一的斗争，激励了德国的资产阶级自由主义者，争取德国统一的运动再度兴起。在目睹了奥地利的腐朽无能和法国的叵测居心之后，大多数资产阶级倾向于“小德意志方案”，主张由经济进步、政治“开明”、军事强大的普鲁士主导德意志的统一。普鲁士则利用其有利的政治、经济和军事条件，走上了通过王朝战争、自上而下实现统一的道路。

1858年，行伍出身、笃信武力的威廉亲王在普鲁士摄政，1861年正式加冕为国王。威廉上台不久，就着手改革普鲁士的军事制度，为武力统一德国做准备。1862年，被称为“铁血宰相”的俾斯麦出任普鲁士首相兼外交大臣。在俾斯麦的实际统帅下，普鲁士从此开始了统一德国的征战。俾斯麦虽然出身容克贵族，但是他具有杰出的政治和外交才能，以及超越自己阶层局限的远见卓识。自从政以后，他倡导改造落后的农奴制经济，发展工商业，使国家拥有强大的经济实力，同时实行强权政治，以武力保护自己的利益，通过军事征服手段实现德国统一。他以务实的高超技巧，纵横捭阖，通过三次战争，终于带领普鲁士以“铁和血”统一了德国。

德丹战争是普鲁士武力统一德国迈出的第一步。1863年，丹麦国王在德国和丹麦之间长期存在争议的领地石勒苏益格—荷尔斯坦因地区推行丹麦宪法，企图强占石—荷地区，引起德意志人民和各邦国的激烈反对。俾斯麦借题发挥，以解决石—荷问题为契机，高举民族主义的旗帜，获得了各邦国对普鲁士立场的拥戴。同时利用奥地利维持自己在邦联利益的企图，争取到奥地利的合作。1864年1月下旬，普奥联军进入石—荷，很快取得战争的胜利。5月，丹麦与普奥缔结停战协定，石—荷被普奥两国分别占领。普鲁士还借机留下了日后与奥地利冲突的伏笔。

石—荷战争胜利之后，俾斯麦马上开始了精心的筹划，准备击败对实现小德意志统一方案构成最大威胁的奥地利，完成争霸道路上的第二步。在通过灵活狡诈的外交手段争取到了欧洲列强的中立态度和意大利的结盟之后，普鲁士于1866年6月借口荷尔斯坦因的管理问题，带领属于自己势力范围的北德诸国，向奥地利及其盟友——汉诺威、萨克森、黑森发动了战争，普鲁士军队很快横扫德国中南部，7月初在柯尼希格莱茨要塞与奥军的决战中获胜，七周之内奥地利及其盟友被彻底击

败。根据双方在8月签订的和约，石勒苏益格—荷尔斯坦因地区完全归属普鲁士，汉诺威、黑森、拿骚和法兰克福并入普鲁士，解散德意志邦联，从而标志着奥地利将在德意志各邦国中的影响力和德国统一的领导权彻底拱手让给了普鲁士。

而普鲁士通过这一轮扩张，已经占据了全德三分之一的领土与人口。1867年4月，普鲁士建立了由美因河以北二十四邦国(包括三个自由市)组成的北德意志联邦。普鲁士在其中居于绝对领导地位。

普奥战争的胜利，改变了德意志的政治格局和欧洲列强之间的关系。俾斯麦的政策受到了一致的拥护，德国由普鲁士实现统一成为人心所向、大势所趋，没有加入北德联邦的巴登、巴伐利亚等南部四大邦国也相继加入了关税同盟，与普鲁士订立了秘密的军事同盟。而欧洲各国则对普鲁士的迅速崛起深感震惊和焦虑，其中拿破仑三世领导下的法兰西第二帝国为保持法国在欧洲大陆上的强国地位，谋取法国对莱茵河左岸地区的长期占领，千方百计阻挠德国的统一。在德国最终实现统一的道路上，法国因此成为最大的障碍。

俾斯麦再次施展外交才能，争取到对自己有利的国际环境，并耐心地等待发动战争的最佳时机。1870年，俾斯麦巧妙地利用西班牙王位继承人危机，诱使正处在内外交困境地的法国发出极端挑衅，激起了全德上下同仇敌忾的情绪。7月19日，法国正式向普鲁士宣战，早已做好备战的俾斯麦政府从容应对，国王威廉亲自指挥督战。在经过初期的相持阶段后，普军的进攻势如破竹。9月2日，法军在色当战役中惨败，被迫投降，拿破仑三世连同十万法军一起被俘虏。两天后，巴黎爆发革命，第二帝国土崩瓦解。普军长驱直入，10月占领巴黎。1871年5月双方签订和约，法国割地赔款。

通过三次战争，普鲁士先后打败了奥地利和法国，德国的统一水到渠成。1871年1月18日，普鲁士国王威廉在法国凡尔赛宫加冕成为德国皇帝，德意志第二帝国宣告成立。同年4月，新选出的国会通过了帝国宪法，德国完成了在政治上真正的统一。代表贵族、资产阶级等各种势力的政党也逐渐形成。

德国统一是历史的进步，它结束了德国长期分裂、国弱民贫的局面，实现了民族主义运动的理想，也完成了德国社会从封建主义向资本

主义转化的历史任务，为德意志民族在政治、经济、科学和文化领域的迅速发展，提供了巨大的发展空间。但是，由于统一是依靠容克贵族与大资产阶级的专制统治和普鲁士的军事胜利所实现的，使得民主和自由思想被民族主义所压制。统一后的德国实行普鲁士方式的军事官僚专制统治，军国主义盛行，为德意志民族未来的命运留下了后患。

（三）统一后资本主义经济的迅猛发展

统一以后，德国进入历史上的“建国时期”，在此期间，俾斯麦继续主持国政长达二十年，在巩固统一成果上再次发挥了不可磨灭的历史作用。在“建国时期”的70年代和80年代，德国的资本主义经济获得长足进步，90年代开始跨越式发展，到19世纪末20世纪初，德国已经从一个原本分裂落后的农业国，成为欧洲大陆最强大的工业国。

国家的统一结束了分裂割据，创造了安定环境，德国一跃成为一个有着庞大内部市场的经济体。俾斯麦政府制定了一系列旨在消除封建残余的经济措施，通过中央集权手段，完成了币制、司法、交通、邮电等方面的统一，同时实行行政改革，为充分发展资本主义经济创造了良好的条件。普法战争的胜利，不仅带来了法国的巨额战争赔款，而且占领了拥有丰富矿产的阿尔萨斯—洛林地区，为德国的工业界提供了急需的资金与矿产资源。

接连的战争和帝国在统一后加紧扩充军备，促进了军火军需生产以及与之密切相关的钢铁、机械制造、冶金等重工业部门的发展。同时，军事上的需要使铁路和海运等交通业也获得迅速发展。

经济发展的坚实基础来自教育和科技的进步。统一后的德国实行义务教育制，所有适龄公民必须接受教育和服兵役，德意志民族的文化素质由此得到了全面提高，全德文盲率从1841年的9.3%下降到1881年的2.38%。同时，职业教育得到大力推广，高等教育体制不断完善。教育的发达，为科学技术的进步提供了人才基础。

德国政府和工业界大力扶助科学技术的研究，花费巨资投入科研技术领域，从而使一大批科学家、发明家脱颖而出，不断有新的科技成果转化为生产力，德国的电气、化工、炼钢、光学等现代化工业部门迅速取得了领先地位。德国还充分利用了自己后起之秀的优势，注意吸取英法等国工业化的经验教训，采用成熟的技术和管理经验，实现了跨越式

发展。

此外，俾斯麦执政期间，对外实行以“大陆政策”为代表的平衡稳健的外交政策，避免了德国过早地卷入大国殖民争端旋涡，争得了长达二十年的和平发展时间。在国内，通过《非常法》和社会福利保障立法计划等镇压与怀柔并用的手段，将工人运动控制在正常的轨道内，一定程度上改善了工人的劳动条件和生活水平，缓和了阶级矛盾。

在以上各种因素的综合作用下，德国仅用了四十年的时间就基本完成了工业革命，经济发展速度远远超过了英法等老牌资本主义国家。在第二帝国从建立到一战爆发的四十多年间，德国工业生产增长4.6倍，而同一时期英国仅增长1.3倍，法国为1.6倍。与此同时，在工业生产占世界工业生产总量的份额排名中，英国从30%下降到14%，法国从10%下降为6%，德国则从13%上升到16%，跃居欧洲之首，在世界上仅次于美国。

德国经济发展和工业化的成果首先集中体现在重工业上，从第二帝国建立到一战前，德国生产资料的生产增长了8倍，消费品的生产增长了3倍。在出口的工业品当中，生产资料的比重到1900年上升到39%。

除了重工业，电力、化学、钢铁等新兴工业在德国蓬勃发展。德国人西门子发明了直流电机和电动机，使电力得到应用，电气工业由此兴起，电能这一划时代的深刻变革，使欧美的工业化进入了新纪元。

德国科学家李比希开创了有机化学，直接促成了化学工业的出现。威廉·霍尔曼则建立了德国近代的染料工业。到1877年，德国已占了世界合成染料产量的一半，1913年甚至超过80%，染料被纺织、皮革、油漆、皮毛、造纸、印刷等工业广泛使用，德国的化学工业因此世界闻名。

由于多次采用先进技术，德国的钢铁工业迅速发展，最终也超过了英法两国。到一战前，德、英、法的钢产量分别为1833万吨、773万吨、469万吨。在被称做是第二次技术革命的19世纪后半叶的钢铁时代，德国脱颖而出，跃居欧陆之冠。

在交通运输领域，德意志帝国的成立直接促进了修建铁路热潮的出现，到80年代就形成了铁路网，铁路长度在中欧与西欧首屈一指。在1870年，铁路总里程是1.9万公里，1913年增至 6.1万公里。在此期间，德国造船业同样迅猛增长，船队总吨位从1870年的不到百万吨，到1910年

已达300万吨。航运业，特别是远洋运输业的发展，为德国开拓世界市场，刺激资本主义经济的迅猛起飞提供了巨大的发展空间。

在完成工业革命后，德国在新技术的基础上建立起了完整的工业体系。从1850年到1900年的半个世纪内，德国国民生产总值从105亿马克增至365亿马克，工业生产的绝对值增加了近6倍。德国已一跃成为欧洲头号工业强国。

（四）大资产阶级和工人阶级

与英法等国相比，德国的工业化在初期受诸侯割据、封建等级社会森严的政治局面影响，进展极为缓慢。在19世纪初，德意志土地上的85%人口是农民，贵族占据了绝对统治地位，弱小的资产阶级无力与之抗衡。直到法国大革命和拿破仑战争，德国的封建统治才受到极大冲击，德意志封建的经济结构瓦解了，农民从农奴制当中获到了解放。战后的“维也纳和会”带来的和平以及农业、医疗的进步，使德意志的人口得以迅速增加，大量农民涌入城市，成为产业工人。

19世纪30年代，德国工业化开始加速进展，意味着资本主义生产方式开始了“原始积累”阶段，关税同盟的建立和交通运输业的发展使市场在扩大的同时，竞争也更加激烈。工人因此受到了更残酷的剥削，劳动和生活环境不断恶化，失业与贫困酿成了严重的社会问题。

另一方面，一些在农奴制改革中获得大量财富并投资于工商业的容克贵族，以及富有开拓精神和创造性的少部分市民成为资本家，获得了日益增加的财富和经济权力，以他们为代表的资产阶级与工人为代表的无产阶级开始形成对峙。在1848年革命之前，德意志已经出现了有组织的工人运动，在革命时期，工人也是最有战斗力和最坚决的革命者。

统一和迅速的工业化，彻底改变了德意志的社会形态。在19世纪50年代，农业人口还占据德国总人口的70%，而到90年代最终完成了工业化的时候，全德的工人及其家属超过了3500万，占总人口的67%。在此期间，德国的人口数量不断增长，仅从统一到19世纪末的30年间，就增加了20%。起源于普鲁士的农业改革，使农民能够挣脱土地和贵族的束缚，德国统一以后，从法律上确认了民众的迁徙自由与职业自由，这些因素促使德国在工业化的同时，也快速实现了城市化，大量的农民和手工业

者涌入工商业发达的城市寻找生计,成为雇佣劳动者,从而使工人队伍和无产阶级迅速扩大。

随着德国工业化的进程,德意志的工人运动开始兴起。1861年起,德国各地相继出现了工会等工人组织。1863年5月,德国工人的第一个全国性政治组织——全德工人联合会在莱比锡成立,拉萨尔当选为联合会主席。全德工人联合会支持普鲁士主导德国统一的小德意志方案,提出了一系列为工人争取权益的改良主张,显示出无产阶级在政治上的力量。1869年9月,德国社会民主工党成立,成为德国工人阶级的第一个群众性政党。

在1871年德国实现统一之后,日益蓬勃发展的德国工人运动需要更加强有力的政治组织来领导,全德工人联合会与社会民主工党迫于形势需要,在1875年5月22日正式成立了统一的德国社会主义工人党,以拉萨尔派的思想和理论为基础,制定了新的党纲和党章,德国工人阶级成为德国政治舞台上举足轻重的力量。

与此同时,德国的工业化和自上而下的统一也催生了大资产阶级的出现。工业革命在德国的成就,首先来自于采矿、冶金、机械、交通等重工业部门,以及依靠技术进步而蓬勃兴起的电气、化工、钢铁等新兴工业产业。这些行业的特点,决定了企业必须拥有庞大的生产规模、大量的劳动力和巨额的投资,只有大企业才能生存并发展下去,并且容易形成垄断地位。德国统一之后,为了争夺德国工业在列强竞争激烈的海外市场上的地位,帝国政府通过制定法律、发放补贴和政府采购等各种措施,给予各大工业企业更多的扶植,进一步巩固了他们的垄断地位。这些获得垄断地位的德国大企业,逐渐组成了康采恩、卡特尔等垄断组织。

工业资本的集中也促进了银行资本的集中,在金融信贷市场上具有垄断地位的大银行相继出现。他们与德国工业界的垄断组织相互支持,相互依存,到19世纪末,由工业资本和金融资本构成的垄断组织已经成为德国经济生活的基础。

在此过程中,德国出现了以企业主、工业家和银行家为主的大资产阶级,其经济实力和政治影响力急剧膨胀,特别是在统一以后的第二帝国时代,通过与容克贵族的勾结,成为左右国家政治走向的统治性力

量。在这个阶层中,实际上很多工业家和银行家本身就是依靠特权获得暴利和垄断地位的容克贵族。

由于统一是自上而下实现的,德国在从封建社会向资本主义社会发展的过程中,没有发生像英、法等国那样的激进资产阶级革命,德国的政治和经济生活中,依然残留着大量的封建残余,以普鲁士容克地主为代表的贵族阶层依然在政治上统治着国家。在普鲁士,60%—80%的高级文官,50%的将校军官和40%以上的外交官都来自贵族,而普鲁士则在统一后的德意志帝国继续掌握一切政府要害部门,并操纵立法机构,使容克贵族对国家的控制扩大到整个国家。

在经济领域,普鲁士实行的农奴制改革,使土地进一步集中到容克地主手中,而农民为人身自由所付出的赎金,又使容克地主迅速聚敛了大量的财富。在加强了在农业和农产品经营上原有的垄断地位之外,部分容克地主开始投资工商业、金融业和交通运输业,凭借自己的资本和特权获取了更大的收益,从而使德国的资本主义经济与地主经济紧密结合,大资产阶级与容克贵族很大程度上融为一体,形成具有浓厚封建专制色彩的经济政治力量。

德国的统一是俾斯麦依靠普鲁士的"铁和血"实现的,因此德意志帝国的统治阶层大力鼓吹极端利己的民族主义和军国主义,穷兵黩武的风尚渗透到德国的各个角落,使德国的容克贵族和大资产阶级具有特别强烈的扩张性和掠夺性。

在广大的工人农民等雇佣劳动者处于最底层、容克贵族和大资产阶级占据最上层的德意志第二帝国社会金字塔的中间,是以市民阶层和平民知识分子为代表的德国资产阶级。

在推动德国实现工业化的过程中,德国资产阶级发挥了重要的作用,他们凭借自己的勤奋、专业知识与技能,在经济、科学技术和文化领域创造了大量新成果。通过经济的增长,他们也积累了财富,作为中产阶级构成了消费市场和社会稳定的基本因素。但是,德国特殊的历史发展道路,决定了资产阶级在德国的先天不足,他们在政治上始终不具备与贵族阶层抗衡的力量。1848年革命的失败,再一次重创了德国的资产阶级。尽管他们在工业革命和统一的过程中得到了壮大发展,然而在帝国的容克贵族专制统治下,他们继续被排斥在政权的关键部门之外,只

能通过接受良好的教育成为专业人才,在政治以外的领域显示身手。即使侥幸能够进入国家机器,由于自身力量的弱小,也不得不接受在思想意识上的"容克化",成为贵族官僚的统治工具。在普鲁士的军国主义教育熏陶下和关注自己现实利益的思想驱使下,德国的平民资产阶级始终没有形成自己的独立性格,最终向皇帝为首的贵族统治妥协,成为忠实的"臣仆"。尽管一些知识分子在文化和教育界表达了不满现状、要求革新的声音,但无法从根本上改变现实。

二 精神基础

1848年革命及其失败,不仅使社会、政治和经济领域发生了重大变化,而且对精神领域也产生了强烈的影响。1899年,齐格勒(Theobald Ziegler)在《19世纪的精神和社会潮流》(Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts)一书中回顾19世纪的重大历史事件及其影响时写道:"1848年3月是19世纪人们生活中的重大转折……仍然固守着三月前世界观的人,肯定是落伍了,跟不上我们的时代了;而我们这些从1848年到1898年的人,不管我们之间多么不同,我们却可以相互理解;这50年,甚至1870年的事件,对我们民族精神生活的影响都没有这么大。"简单地说,这种影响的具体体现就是,人们变得更加务实。德国的精神界开始走出从康德到黑格尔的脱离现实的哲学思辨,转而关注人在现实生活中的具体问题。关于这种变化,1848年的一份历史学博士论文的前言中写道:"德意志人民因为其对冥想的陶醉遭到沉重打击而感到沮丧,很可能要经过相当长一段时间,我们才会再有进行哲学思辨的兴趣。对于民众情绪的这种变化,我不能指责;它的产生,是由于政治表现出了对现实的兴趣。"这段话清楚地表现出1848年革命失败对人们的意识所产生的普遍影响。无独有偶,同年,D.F.施特劳斯在给友人的一封信中写道:"刚刚开始的新时代,也许会让我们感到不舒服。我们迄今为止存在于其中的环境结束了……我们的环境是理论,是自由理论,是不以目的和需求为转移的精神行为。现在,这已经完全不可能了,而且很快还会遭到唾弃。"施特劳斯的这段话,描述了当时普遍的一种情绪,那就是,以前的精神和思想至上主义已经失去了市场。人们以往一直相信,思想和理念具有改变世界的力量,但是,1848年革命的失败,

使人们对此产生了怀疑,因为,任何哲学思考和空想的理论,都无法对现实的生活问题做出回答。因此,从康德开始的体系建构现在大势已去。1848年以前,哲学贯穿了新闻和文学。青年黑格尔派认为,时代精神与当代进步的哲学精神是统一的,他们把黑格尔关于绝对精神与现实同一的理论运用于时代运动。他们认为,历史运动就是哲学运动,因为,只有在历史进程中,绝对精神才是真实的。然而,1848年革命之后,人们逐渐认识到,理念的力量不足以改变历史现实,无法与现实历史的力量抗衡。1857年,海姆(Rudolf Heym)在一次关于黑格尔的讲座中指出:曾经一度,人们对理念的力量和可能性深信不疑。然而,九年前那场政治运动给人们当头一棒,使人们从天真信仰中醒来,陷入一种无名的空虚和无助之中。1848年革命的失败以及随后出现的第二次复辟,彻底推翻了黑格尔关于历史是一个有规律的、理性的过程的论断,宣告了以黑格尔哲学体系为代表的唯心主义哲学的失败。事实证明,曾被认为是万能的唯心主义其实无能为力,人们陷入巨大的绝望中。对此,海姆说:“目前,我们处于一场巨大的、普遍的崩溃当中,这是精神的崩溃,也是对精神信仰的崩溃。”1848年后的德国,不再是一个体系的时代,不再是文学和哲学的时代。而是成为一个技术发明和物质活跃的时代。在接下来的几十年中,没有明确的精神导向。以往的理论和体系建构逐渐被形形色色支离破碎的经验材料和一种理性的因果关系思考方式所代替。其结果是,19世纪下半叶,在德国的精神领域,传统的唯心主义和浪漫主义思想,与施特劳斯和费尔巴哈的宗教批判、费尔巴哈和叔本华的世界观理论以及以自然科学的方法和认识为基础的实证主义混杂在一起,形成了一种不同视角和趋势交织共存的纷杂混乱局面。

但是,在这种混沌不清的变化中,仍然可以看出,1848年后德国思想转变呈现出两种趋势:一方面是推崇经验主义和实证主义,它们注重建立在具体的、客观的、物质的基础之上的经验,以精确的自然科学取代了思辨,认为人的认识来自于感性的、直观的、对可验证的因果关系的观察;另一方面,叔本华的悲观主义思想虽然与当时自由的进步精神大相径庭,却开始大行其道。究其原因,最主要的是当时普遍的生活心态和失望情绪。叔本华的思想,恰恰迎合了对现实深感失望的市民阶层的感受。

(一) 实证主义

实证主义(Der Positivismus)是一个声称以实证科学为哲学基础的哲学流派,也是现代西方哲学中所谓科学主义哲学思潮中最早的流派。19世纪30年代和40年代产生于法国和英国。"实证主义"一词是19世纪初法国空想社会主义者圣西门最早使用的,后来,法国哲学家孔德用它称呼自己的思想体系。孔德的六卷本著作《实证哲学教程》从1830年起陆续出版,标志着实证主义的形成。实证主义以现象论的观点为出发点。它主张,现象即实在,是有用的、确定的、精确的,一切知识都是对这些现象的描述。实证主义者不承认现象之外有什么东西存在,现象作为"实证的东西",是一切知识的根源,因而科学知识也是实证的。而且,他们拒绝通过理性把握感觉材料,认为通过对现象的归纳就可以得到科学定律,强调经验上的证实对于科学理论的重要性。在处理哲学与科学的关系中,实证主义带有明显的科学至上和科学万能倾向。早期实证主义者不仅受力学和进化论观点影响,而且为科学和科学方法的有效性所启发。他们认为,只有具有确实根据的知识才是科学的;科学及实证知识,它是人类认识发展的最高阶段:研究人的心理和行为以及社会状况都要靠实证的科学方法,科学和科学的方法使哲学也成为实证的。实证主义指出,哲学的任务在于概括描述现象的科学知识,哲学就是科学的纲要,科学的本性成了哲学的首要课题,凡是不符合科学的都要拒绝。实证主义把先前的各种哲学,包括唯物主义和唯心主义哲学,都当做"形而上学"来反对,其实质在于否定哲学本身。实证哲学之所以冠上"实证"一词,在于表明其已经不再属于原来意义上的哲学,而是将哲学溶解在科学之中。

19世纪30年代和40年代实证主义的形成,并不是凭空产生的,17世纪以来西欧哲学中一直存在的经验主义传统,就是它的思想根源,从基本思想路线来说,实证主义可说是休谟(David Hume)经验主义哲学在新的历史条件下的继续。此外,19世纪中期欧洲,特别是法、英两国所处的社会历史条件,对实证主义的形成起了推动作用。当时法、英两国资产阶级都已战胜了封建复辟势力,确立了自己的统治。他们在政治上所要求的已不再是进行革命,而是维护自己的统治。反映在意识形态上,他们越来越明显地倾向于排斥和敌视提倡进行社会革命的理论,从而

也排斥和敌视唯物主义和无神论。另一方面,当时的法、英两国资产阶级作为新兴的阶级,在经济上具有很大活力。当时英国已进行产业革命,法国也正着手进行产业革命,这一革命对资本主义生产的发展起了重大推动作用。无论是产业革命还是资本主义生产的发展都以自然科学的重大发展为条件。因此,尽管法、英两国资产阶级在政治上不再想望革命,但是他们在科学技术上还是要求革命,这使他们在哲学上也企图适应自然科学发展的要求,即总结自然科学的成就并为自然科学的进一步发展提供某种指导。传统的宗教和思辨唯心主义显然不能完全适应这种要求,于是他们在反对唯物主义和无神论的同时也往往鄙视思辨唯心主义(例如黑格尔的唯心主义),并要求排除宗教对科学的干预。实证主义正好反映了他们的这种要求。因此,实证主义当时在法、英两国较之其他流派有更为广泛的影响。

1848年之后的德国,资产阶级虽然没有战胜封建势力,但是,政治上的失败,使资产阶级不得不把全部精力转移到巩固和扩大自己的经济力量上。于是,19世纪下半叶,德国的经济,特别是工业迅速发展,工业革命与科学技术的发明和应用更是互相促进。这种社会历史条件,为实证主义的接受和传播创造了条件。实证主义成为德国思想领域影响越来越大的哲学流派,并成为现实主义后期自然主义文学产生的直接思想基础之一。

(二) 费尔巴哈和唯物主义

19世纪40年代德国哲学的巨变,表现为德国古典唯心主义哲学的解体和费尔巴哈(Ludwig Feuerbach)人本学唯物主义的产生。19世纪30年代末,作为曾经在德国占统治地位的官方哲学的黑格尔哲学发生解体,黑格尔学派分裂为右派、中派和左派。费尔巴哈就是黑格尔左派中的杰出人物,他从唯物主义的立场出发,对以康德,特别是黑格尔为代表的德国唯心主义哲学进行了尖锐的批判。他认为黑格尔哲学是近代唯心主义的顶峰,包含了一切唯心主义的秘密,因此对黑格尔的批判实际上意味着对整个唯心主义哲学的批判。

费尔巴哈抓住哲学的基本问题,指出黑格尔哲学的根本错误是它的思维和存在同一说。费尔巴哈认为,黑格尔从抽象的存在出发,根本颠倒了思维和存在、精神和自然的关系。黑格尔错误地把精神、思维看

成是一种脱离人脑而独立存在的东西,并进而颠倒本末,把自然界和人都说成从精神、思维中产生出来的。这种从精神推出自然、从抽象的东西推出现实东西的做法,不过是一种概念游戏,但这正是黑格尔思辨哲学的秘密所在,它实际上并没有解决康德提出的思维和存在、主体和客体之间的矛盾。与黑格尔相反,费尔巴哈坚持物质第一性的立场,对思维与存在的真正关系做出了唯物主义的解释。他提出,存在是主体,思维是宾词。思维是从存在而来的,然而存在并不来自思维,存在的本质就是自然的本质。费尔巴哈不断强调经验对于人获得知识和修正思维的重要意义,并指出,生活和现实是无边无际的,比所有思想和体系都要丰富得多。这样,费尔巴哈就把德国的哲学从抽象的思辨、从唯心主义和黑格尔引向现实的科学,引向对感官材料的观察和把握、对自然和真实世界的尊重、对作为自然中一部分的人的精神的认识、对人感官获得的经验的重视。费尔巴哈强调人是自然不可分割的一部分,是自然转化的有意识、有理性的实体。人是肉体与灵魂的统一,肉体是基础,灵魂不能脱离肉体而独立存在,它们的共同源泉是自然。只有这样理解人,才能达到思维和存在的真正统一。他指出,唯心主义和宗教都是建立在肉体和灵魂分裂的二重化基础上的。费尔巴哈恢复和发展了唯物主义感觉论,他的哲学是建立在感觉的真理性上的"感性哲学"。费尔巴哈认为,感觉是作为认识主体的人与认识对象的客体之间的直接联系。它具有直接现实性、可靠性。人完全可以依靠自己的感官和感觉能力认识自然。费尔巴哈虽然强调感觉、直观在认识中的作用,认为感觉是认识的源泉和起点,但是他也承认思维在认识中的必要性。他认为,感觉只能个别地、孤立地感知事物,理性思维才能从感性事物中分解、寻找、抽出统一的、一般的规律,从而才能理解对象。费尔巴哈肯定在认识过程中,思维和感觉是相互补充的。

对宗教的批判研究,是费尔巴哈毕生理论活动的重要内容。他否定人类具有天赋的宗教情感,不满足于用欺骗和物质来解释宗教存在的原因,而是力求从人的生存条件,从人本身去寻找宗教的根源和本质。费尔巴哈认为,宗教是人类精神之梦。人类在意志、愿望和想像中是无限的、自由的,而在能力、获得和实际中又是有限的、依赖的。为了摆脱这一矛盾,人类就运用想像力去幻想一种超人、超自然的力量存在,作

为自己生存和获得幸福的保证。这便是宗教的意图和目的。简而言之，基督教的根本内容就是，人类现在还不是、但希望和相信自己将来有一天会成为的事物。上帝不过是人类最高、最完美理想的化身。所以，宗教是人类愿望、渴望和追求的对象。费尔巴哈无神论思想的重要意义在于，他指出了宗教的本质是人的本质的对象化。在基督教里，上帝的本质是，人把自己的思维力、意志力、想像力和对未来的愿望、理想等直接地对象化，构成全知全能的永恒上帝，作为统治自己的思想和行动的力量。费尔巴哈说，上帝的意识就是人的自我意识，上帝的价值同人的价值相等。不是上帝创造人，而是人创造上帝，崇拜上帝就是崇拜人自身。在费尔巴哈看来，人的本质在宗教中对象化、异化的后果，是人性的贫乏和丧失。上帝是神圣的、至高无上的统治者，人却是没有价值的、罪孽深重的奴隶。人越是肯定上帝就越是否定自己。宗教崇拜成为一切邪恶和不幸的根源，造成科学文化的停滞。为了克服宗教崇拜的恶果，费尔巴哈提出，人应当取代神成为自己的上帝，人不应当崇拜上帝，而是应该相信自己，相信自己的教育、理性和道德，相信历史的进步，相信人类在追求幸福的欲望驱使下，一定能创造一个和谐、幸福、富裕的未来。

费尔巴哈还把对黑格尔哲学的批判同对宗教的批判紧密联系起来。他把黑格尔哲学称做“思辨神学”、“理性神秘论”，揭露了黑格尔的唯心主义和宗教神学之间的血缘关系，指出它们二者是互相支持的同盟者，是一对双生子。他认为，黑格尔唯心主义与神学相同，都是把客观的本质主观化，把自然的、人的本质看做非自然的、非人的东西，使人与自己异化。黑格尔的“绝对精神”，是抽象化了的、与人分离的人的理性和精神，就是基督教神学里从虚无中创造世界的上帝；黑格尔的精神外化为自然的学说，使用理性词句改装了上帝创世说。唯心主义是对神学的哲学论证，黑格尔哲学是神学的最后避难所和理性支柱。所以，要扬弃神学，就要扬弃黑格尔哲学。费尔巴哈认为，未来哲学的任务就是要回到自然、回到人，把神学和思辨哲学转化为人本学。

费尔巴哈的人本学唯物主义推翻了唯心主义在德国的长期统治，恢复了唯物主义的权威，大大地解放了人们的思想，马克思、恩格斯也深受其影响。1848年革命的失败，使德国资产阶级盲目的革命狂热激情迅速冷却，清醒地面对现实，将注意力转移到工业经济、教育和科学方

面,促成了德国工业的迅速发展和科学技术的突飞猛进。费尔巴哈的思想恰好与这种时代趋势相符，因而在1848年后的几十年间产生了巨大影响,成为一种普遍的世界观。

(三) 进化论

英国生物学家达尔文(Charles Robert Darwin,1809—1882)在1831年至1836年环球航行期间，对南美洲等地的地质情况和动植物区系进行了考察,获得了大量科学资料。回国后,他又总结了前人的进化思想,并结合人工育种的实践经验，令人信服地证明了现存多种多样的生物是由原始的共同祖先逐渐演化而来的，揭示了自然选择是生物进化的主要动因，从而创立了以自然选择为核心的生物进化论（der Evolutionismus),并使进化论真正成为科学。

达尔文的进化论第一次把生物学放在完全科学的基础上，它的产生不仅是生物学的伟大革命,也是人类思想史上的伟大革命,具有巨大的哲学意义。在《物种的起源》(On the origin of species by means of natural selection)、《动物和植物在家养下的变异》(The variation of animals and plants under domestication)和《人类的由来和性选择》(The descent of man and selection in relation to sex）等著作中，他用自然选择的进化学说，合理地说明生物的多样性和适应性，奠定了生物界的历史发展观点,并把人看做是生物发展链条中的一个环节,从而宣告了神创论的破产,有力打击了唯心主义特创论和目的论利用生物的多样性和适应性,长期宣扬上帝有目的地创造生物的观点，这是唯物主义世界观的伟大胜利,并为马克思主义哲学提供了牢固的自然科学基础。达尔文的生物进化论,对当时的实证主义产生了极大的影响,为无神论提供了有利的佐证,对唯物主义哲学地位的确立起到了积极作用。

(四) 叔本华的悲观主义哲学

叔本华(Arthur Schopenhauer)的思想与费尔巴哈的哲学表面上截然不同,但是,他们之间存在着内在的相似之处:在他们之前,理性被看做是人的最根本的本质,而他们则开始重视人的存在,并将其看做是人的最直接的现实。不过,叔本华之所以在19世纪下半叶产生巨大影响,并不是由于他跟费尔巴哈的共同之处,而是恰恰因为他与费尔巴哈的不同。

叔本华哲学是一种典型的唯意志主义哲学。他从康德的理论出发,

认为康德所说的“物自体”就是意志,整个现象世界只不过是意志的表象。在他看来,万物的存在和运动的根源就是求生意志,这种意志是人的生命的基础,也是动植物生存和发展的基础。叔本华认为,康德分裂现象和物自体是错误的,因为现象同物自体的关系,就是表象同意志的关系。意志是整个世界的基础,是终极的实在,一切事物都是意志的表现,思想也是意志的派生物。

叔本华认为,意志不仅是产生万物的根源,也是世上一切罪恶和痛苦的根源。他从“生存意志”出发,认为人的本质是生存意志,是不可遏制的盲目冲动和欲求。人要求生存,因而有强烈的“生存意志”,人的一切思想和行动都是由这种非理性的、盲目的生存意志支配的。但人的“生存意志”在现实生活中往往得不到实现。人的欲海难填,欲望不能满足,就会产生痛苦,所欲愈大痛苦愈烈;不仅有欲望得不到满足的痛苦,而且满足欲望之后的空虚和随之而来的欲求,仍然是痛苦的。因此,人总是会抱恨而终。在叔本华看来,“生存意志”是痛苦之源,人到这个世界上来,由于受“生存意志”支配,注定要受苦,所以痛苦是人生的真谛,悲观是人生的本质。人很想摆脱痛苦,但这种痛苦将陪伴人的一生,直至死亡。他提出,达到幸福的惟一办法就是完全弃绝生存意志,做到绝对的无动于衷,以求解脱。因此,人的一生是痛苦的一生,也是求解脱(即摆脱痛苦)的一生。人处于极度痛苦中为寻求解脱可以不择手段,包括选择自杀这种手段。生存——痛苦——解脱,这就是叔本华悲观主义哲学的基本公式。

其实,叔本华的哲学思想,在黑格尔活动时代的后期就已经形成,他的主要哲学著作《作为意志和表象的世界》(Die Welt als Wille und Vorstellung,1819)、《论自然意志》(über den Willen in der Natur,1836)和《伦理学的两个基本问题》(Die beiden Grundprobleme der Ethik,1841)也都在1848年之前已经出版,但当时毫无反响。1848年德国革命以前的日子,对于叔本华来说,可谓时乖运蹇。他讲课没人听,书出了没人买。1832年,他自己写道:“我的著作所遭到的极度轻视表明:或是我有负于当代生活,或是相反。而无论是哪一种情形都意味着:剩下的只有缄默。”叔本华在1848年之前的默默无闻,是因为他生不逢时,他的思想与当时的时代精神大相径庭。那时的德国资产阶级还是一个向往革命、满

怀希望、朝气蓬勃的阶级，叔本华那浸透了阴暗情绪的悲观主义哲学怎能为他们接受呢？然而，革命以后情况就大不相同了。革命以失败告终。资产阶级挨了封建势力的一顿痛揍。它本来就微弱的那点革命勇气丧失殆尽。一时间，悲观失望、不思进取、苟且偷安成了资产阶级广大阶层的一般心态。1852年，叔本华出版了《附录和补遗》(Parerga und Paralipomena)一书，此书引导人们去寻找他的主要著作来读。这时人们才恍然大悟，原来早在三十多年前，叔本华就把人们此时的心境展露无遗了，把他们的心里话说出来了。对于叔本华，人们大有相见恨晚之慨。一直滞销的《作为意志和表象的世界》一书再版后，立即成了抢手货，迅速销售一空。叔本华也随之声名鹊起，成了伟大的哲学家，一时间社会上竟出现了“叔本华热”。

费尔巴哈和叔本华完全不同的哲学思想，竟然同时对德国社会特别是资产阶级产生了巨大影响，其实也反映了1848年后德国资产阶级意识的矛盾性。一方面，革命失败，使德国资产阶级要求自由、民主和统一的愿望化为泡影，他们再次陷入深深的失望之中，而叔本华的思想揭示了时代的阴暗面，反映了他们的痛苦。另一方面，1848年革命失败后，德国资产阶级虽然失望，但是，他们的反应既不像比德迈耶那样完全放弃、听天由命，也不像青年德意志那样狂热激进，要求新的社会变革。此时的德国资产阶级，把重心转到巩固自己的经济力量上，使德国的经济经历了飞跃式的发展，再加上科学技术的进步，使德国资产阶级拥有了一种上升时期的乐观和自信，费尔巴哈的思想相信社会的进步，对生活充满信心，恰好与他们思想的这一面相吻合。

三　文学和文学理论

从1848年革命失败到俾斯麦时代结束的这几十年间，德国文学领域尽管也是各种流派交织混杂，例如，默里克、施蒂弗特、古茨科等人在1850年之后仍然有作品问世，而在现实主义最伟大的作家冯塔纳(Theodor Fontane)刚刚开始小说创作时，即1880年前后，自然主义作家就已经登上了文坛，但是，这个时期的文学，基本上都显示出一个一致的倾向，那就是从理念到现实的发展，也就是说，文学不再像古典和浪漫文学时期那样崇尚审美和精神，而是转向适应人们现实的存在。施图

科特(Franz Stuckert)曾写道:1850年至1880年之间的重要德语文学作品中呈现出一个惊人的相似点,那就是,某种现实经历以一种与之相应的文学风格表现出来。“现实主义”这个概念的含义是,与古典和浪漫的理想主义文学不同,现在的文学开始关注人们直接接触到的现实。1848年之后,文学也不再像浪漫文学时期那样与哲学密不可分。由于认识到哲学的抽象思辨和理论不可能解决现实问题,现实主义文学开始逐渐脱离哲学的影响,它拒绝思辨的形而上学,重视人所直接感受到的东西。因此,这个时期对人们的世界观产生了巨大影响的实证主义、进化论、费尔巴哈哲学、叔本华悲观主义哲学等,对文学的影响却没有人们想像的大。倒是实证主义、进化论、环境论等,为之后德国的自然主义文学奠定了理论基础。

(一) 现实主义文学纲领

德国现实主义文学的一个最重要的特征就是贴近现实。一次又一次的失望,使得资产阶级及其作家们不再对现实抱有不切实际的幻想。作家们的创作素材常常来自作家经历,是真实可信的。面对真实的素材,作家有意识地让自己作为一个保持一定距离的观察者,避免对事件发表主观、片面的评判,以确保尽量“客观”、“忠于现实”的创作风格。

但是,现实主义并不意味着把现实原封不动地复制到文学作品中去。无论哪个国家的什么主义文学都不可能做到这一点。特别是1848年之后的德国现实主义文学,从根本上就不以机械地照搬现实为宗旨。确切地说,德国的现实主义文学叫“诗意现实主义”(Der peotische Realisums)或者“市民现实主义”(Der bürgerliche Realismus)。

“诗意现实主义”这个概念是由路德维希(Otto Ludwig)提出来并进行定义的:文学作品中的世界,是由创作的想像力呈现的世界;作家的想像力重新创造一个世界,这个世界不是所谓的幻想的、支离破碎的世界,而是完整的、体现了各种关系的世界。对诗意现实主义文学的定义,实际上是要避免文学成为对现实的直接、机械的反映。德国的现实主义作家们认为,这样的做法,只是对现实的科学加工。而文学应该通过选取具有诗意的生活瞬间,通过幽默,通过和解与美化,对现实进行艺术的表现。“诗意现实主义”的目的是要保持文学表现的相对独立性及其特有的认识价值。在与被感知的现实的接触中,文学创造它自己的

现实。

路德维希认为，这种诗意现实主义既要远离普通的现实，也要远离作家漫无边际的主观想像。所以，“诗意现实主义”与自然主义和理想主义都有区别，它介于自然主义和理想主义之间，是二者的综合，因为自然主义往往会迷失在现象的多样性中，从而只见树木不见森林；而理想主义却只能看见万物后面的本质统一，也就是只见森林不见树木。现实主义文学植根于现实世界，但它并不是直接再现现实世界，而是借助作家的想像力和创造力，重新建构一个世界。

冯塔纳虽然没有使用“诗意现实主义”这个概念，但也在他的文章《1848年以来的诗歌和叙事文学》(Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848)中写道：使得我们这个时代与众不同的是它的现实主义。他还强调，现实主义是艺术。它与自然主义的不同之处在于，它对现实进行审美建构。他说：“最重要的是，我们理解的现实主义，不是对日常生活的最直接的再现，更不是对日常生活中苦难和阴暗面的反映。”冯塔纳总结说，现实主义是对现实生活的艺术再现。

在90年代，施皮尔哈根(Friedrich Spielhagen)面对社会的矛盾性和复杂性，面对教育和财产导致的阶级分化以及无休止的劳动分工，一方面抱怨小说无法表现繁多现象的整体性，另一方面却要求作家，不要在作品中反映个体与社会的矛盾，不要描写劳动异化导致的人与自己的异化，而要表现人与自然、个体与社会的统一。他希望作家借助艺术想像力和创造力，将现实中复杂的矛盾、对立和分化，凝结成一个诗意、和谐的统一体。

上述三位现实主义作家对现实主义文学的定义和理解说明，尽管各个作家的文学主张和创作有所不同，但是，他们共同的看法是，文学不应该对现实世界进行纯粹的机械反映，而应该对现实进行艺术的、诗化的理解和解释，也就是说，文学中的现实，应该是被提炼、净化和美化过的现实。这种现实主义不是所谓的客观现实主义，文学中诗意的和解与和谐，即使不能完全消除矛盾，也应该使其淡化。

为了实现“诗意现实主义”的主张，作家们常常采用“幽默”和“反讽”的手法来创造出一种距离感。幽默和反讽使作品中揭露的问题变得轻松，使读者获得一种轻松的心态，以娱乐的方式对读者进行教育。而

读者在阅读作品时,尽管作品表现的可能就是自己,但是,由于产生了距离,也能放松地接受和欣赏作品。另外,德国的现实主义作家们基本上都回避现实的政治和社会问题。作品中对贵族、大资产阶级的揭露,也都是采用幽默讽刺的方法。许多负面的现象也都通过幽默和反讽淡化了。

德国"诗意现实主义"中这种对现实进行诗化表现的特点,使它区别于欧洲其他国家的现实主义文学。它不像法国和英国批判现实主义文学那样具有强烈的社会批判性。之所以如此,究其根本原因,是因为深受唯心主义哲学影响的德国作家们,虽然揭露许多问题和弊端,但他们认为这是人的存在所决定的,是与生俱来、永远无法改变的。所以,德国现实主义作家们虽然也对环境进行批判,也表现各种矛盾,但是,他们却不要求用政治手段解决社会问题,不要求社会变革。相反,他们常常在作品中表现出无奈的放弃和屈服,使作品表现出一种无可奈何的忧郁和悲伤,或者给作品一个和谐与和解的结局,对现实进行诗意的美化。

德国的现实主义又被称为"市民现实主义",原因非常简单。1848年之后,德国市民阶层转向经济发展和自己的教育,形成了有产市民阶层和知识市民阶层。面对保守复辟的封建贵族和刚刚出现的无产阶级,他们认为自己是社会的中坚力量,肩负着社会经济、民主、文化、人文、民族进步的责任。他们的这种自我认识和自我意识,在文学中也得以体现。

首先,德国现实主义作家基本上都出身市民阶层。尽管有些作家后来摆脱了市民阶层的狭隘束缚,并对本阶层的发展和现状持批判态度,但是,他们都没有真正放弃市民阶层特有的价值观。

其次,现实主义文学表现的主题,不管是与市民社会的意识形态相符还是相反,主要是市民阶层的日常生活,主人公也是从有产市民到知识市民直至小市民阶层的人物。通过他们,作者表现市民阶层的生活现实、矛盾冲突、道德观和价值观。在现实主义严肃文学中,即便是涉及到贵族世界,也主要是作为负面因素从批判的角度表现的。而随着工业化进程逐渐壮大的产业工人阶级以及他们的问题,此时则完全被文学所忽视。所以,19世纪下半叶德国文学,完全选择市民阶层的视角来表现

现实，所以完全有理由被称为“市民现实主义”。

另外，当时文学的受众也主要是市民阶层。尽管没有人明确表示，但是，现实主义作家们的作品，主要是面向与自己处于同一教育和知识层次上的读者，希望读者在作品中找到自己所处的社会现实，并期待读者有相应的文学和历史知识，能够理解作品中的暗示、引言和典故等。

“市民现实主义”这个概念准确地概括了19世纪下半叶德国文学所处的位置，无论是文学的创作者和接受者，还是文学所表现的对象，都植根于市民之中。

(二) 叙事文学的主导地位

在现实主义文学中，小说占据了绝对的主导地位。长篇小说和中篇小说成为作家们首选的体裁，因为它们与诗歌、戏剧和史诗相比，形式还不固定，结构也相对开放，所以，在表现新的内容、主题时具有一定的灵活性。而且，小说的形式更适合表现现实的社会冲突。凯勒(Gottfried Keller) 曾打算把《乡村的罗密欧与朱丽叶》(Romeo und Julia auf dem Dorfe)写成诗体小说，但他很快就打消了这个念头，因为他意识到，社会现实的严肃性与诗歌特有的和谐倾向相抵触。另外，小说的语言也更能贴近日常生活。因此，小说成为现实主义时期作家和读者共同喜爱的娱乐和教育媒介。

现实主义时期，戏剧由于背负着沉重的审美传统包袱，在题材、风格和语言上都难以创新，无法与现实主义文学紧密联系，因而失去了在格拉贝和毕希纳的基础上继续发展的机会，从而陷入停滞和危机。

诗歌方面，情景抒情诗和叙事谣曲等没有发生大的变化。曾经在“三月前”时期兴盛一时的政治抒情诗在1848年之后迅速衰落。

事实证明，文学体裁的传统比体裁变化的力量强大：传统文学体裁的划分，成为德国的现实主义文学主张的界限，现实主义无法成为所有体裁的统一概念，只能在较现代的长篇和中篇小说中成为主导纲领。于是，现实主义文学呈现出小说一枝独秀的局面，现实主义时期，实际上是小说家的时代。

第二节 长篇小说

一 长篇小说理论和长篇小说历史状况

（一）长篇小说理论

有关叙事文学的理论，无论黑格尔还是菲舍尔（Friedrich Theodor Vischer），几乎都是以荷马的史诗（Epos）为蓝本提炼和发展起来的。荷马史诗被看做代表着叙事文学的根本标准。它之后的史诗已经显示出形式衰落的征兆。尽管如此，黑格尔认为，史诗具有更高的审美价值，而长篇小说则是"现代的市民史诗"（moderne bürgerliche Epen），它在形式和诗意的内容上要逊色于史诗。史诗产生于一个充满诗意的世界状况，而当今的世界，已经成为一个枯燥的理性世界，因此，面对现实与个人情感分裂、物化了的现实与人的内心世界异化的现状，长篇小说必须重新找回诗意。黑格尔认为，长篇小说反映的是现代生活意识破碎，它的内容就是充满诗意的内心与枯燥乏味的现实之间的矛盾冲突。小说所表现的这种矛盾，或者最终被克服，或者人们必须无奈地忍受。黑格尔接着说，小说试图通过主观的幽默达到矛盾各方之间的平衡；它揭露出世界与人、社会现状与个体之间的分裂，但却不得不承认和接受；它努力通过存在的内化来保持主观的诗意；这就使小说具有了悲剧色彩。也就是说，小说不仅叙述事件和情节，而且描写心理状况、内心活动和发展。这里，我们看到，德国19世纪长篇小说常常被批评为狭隘，或者与欧洲其他国家的社会批判小说相比显得落后，究其原因是黑格尔的小说理论。

在这方面，叔本华对长篇小说的理解比黑格尔走得更远。他说："一部长篇小说，它对内心世界表现得越多，对外部生活表现得越少，它就越高贵。"

菲舍尔的小说理论沿袭了黑格尔的看法。他认为，与史诗相比，小说在形式和内容上先天不足，无法表现那个充满神话色彩的世界和英雄行为。但是，小说是市民生活和市民自我意识的表达，它是一个已经不再神秘的、没有了奇迹的世界的语言。但是，如果小说不表现出诗意，不给枯燥的现实秩序添加一些生命力和灵魂，不转向对内心世界的描写，那它就完全丧失了艺术价值。所以，小说的审美性在于，它在多大程

度上能在现实的枯燥中重新赢得诗意。小说虽然能通过离奇的故事、惊险的偶然事件等营造诗意，但是，这很容易使小说沦为惊险小说和通俗娱乐小说，从而失去审美价值。因此，菲舍尔指出，小说获得诗意的惟一办法是，表现灵魂深处的活动，展现人内心世界的秘密。当小说通过主观个体，表现出生活的非理性深度时，它就成为艺术。

路德维希小说理论中，实际上已经包含了他的"诗意现实主义"思想。与黑格尔和菲舍尔不同的是，路德维希是从比较戏剧和小说之间的共同点出发来研究小说的。他发现，狄更斯小说在道德基本思想、对多个情节进行艺术编织和糅合的创作方法、大气的塑造力、对现实理想的特点的表现、对滑稽与严肃的混合、对所有纯粹狂热幻想的拒绝等方面，与莎士比亚的剧作有相似之处。路德维希认为，小说就是，在社会历史的时间、空间范围内，对人的内心世界进行微观分析和表现。小说必须赋予现实诗意，通过诗意对生活中赤裸裸的现象进行美化和遮盖，最终创造出一个介于现实和理想之间的世界。小说的题材选择、创作和风格，把现实世界塑造成一幅充满诗情画意的画卷。他说，真正的文学必须完全脱离当前的外在现实，它只能把握人超时代的基本特性，并在一个个人物中体现出来。也就是说，文学必须创造出现实的理想。路德维希的小说理论，反映了市民阶层希望在现实和理想之间妥协的要求。

（二）长篇小说历史状况

19世纪下半叶德语长篇小说的发展，与当时的思想和社会变化是联系在一起的。小说表现最多的一个问题就是不断加剧的客观与主观、典型与个别之间的分裂。这个时期德语长篇小说的一个显著特点就是，无论在题材和形式上，小说越来越成为表现个人经历和故乡生活的工具。人们因此批评德语长篇小说，没有反映时代现实和历史发展，有意回避阴暗面和矛盾，固守着狭隘的传统，钻在诗意浪漫和市民心态中出不来，因而缺乏真正的时代现实性。这些批评尽管有一定道理，但是，小说的表现内容和领域，并不只是社会心理和社会批判，它更应该表现人的内心世界。

德语长篇小说的这个特点，决定了它常常直接或间接地采用第一人称形式，从而更加突出人的主观反思。由于意识到个人与环境、愿望与现实之间的矛盾，小说通常会给所叙述的故事安排一个和解的结局，

使它呈现出人们所希望的和谐与平衡;或者通过幽默或认命,表现出反讽忧伤的情绪。19世纪下半叶,在德语长篇小说中,幽默和断念已经超越题材,成为长篇小说的结构特点。

从题材来看,当时德语长篇小说可以分为四大类:

第一类是表现普遍社会生活意识的时代小说(Zeitroman),或者叫社会小说 (Gesellschaftsroman)。时代小说曾经是青年德意志喜爱的体裁。他们用这种形式来表现文化和经济转型时期的各种问题。但是,现实主义时期的时代小说已经发生了变化。它的主题不再局限于一个时间内发生的巨变,而是更多地反映一个空间内相对静止的状况,勾画出一幅尽可能宽广的、丰富的、静态的时代和社会画卷。时代小说并没有什么明确的"目的"或"解决办法",它只是提供一个时代的全景图,并展现生活于其中的一个个人物的内心矛盾和他们与周围社会的冲突。

第二类是历史小说(Historischer Roman)。历史小说也具有时代小说的社会批判功能,但它更注重在历史的背景下,展现民族的命运。它把当代的社会理念,放到历史中去表现。历史小说之所以表现这样的主题,与它身处文学和科学之间、杜撰和记录之间的位置有关。与时代小说一样,历史小说中的历史,也是作为各个个人的历史和故事,放到一个宏大的背景下加以表现的。只不过,历史小说中史学的成分,限制了诗意的空间。

在第三类小说中,与城市中现代文明带来的躁动和分裂相反,乡村还没有受到干扰,那里还保持着自然、和谐的生活。表现这类题材的是乡村小说(Dorfgeschichte/Dorfroman)。乡村小说中普遍表现出对城市文明和科学技术进步的反感。不过,乡村小说表现内容的局限和题材决定的抒情诗意,使它通常采用篇幅相对短小的中篇小说形式。小说越是关注个人命运、某个空间,就越适合用中篇小说和短篇小说来表现,因为与长篇小说相比,这两种形式更适合在有限的场景中创造一个相对完整、封闭的秩序。

第四类是成长小说(Bildungsroman/Entwicklungsroman),它把个人的经历和命运,与历史时代、社会环境及其发展变化交织在一起,在个人与环境的对立与和谐中,展现个体的成长和成熟的过程。小说越是把时代问题融入个人的内心矛盾与冲突中,它的艺术性就越高。

19世纪下半叶的德语叙事文学,在内容和题材上表现出多样性,上述这四类小说,也只是一种粗泛的划分。总之,这个时期的文学中,没有哪个表现个人命运故事,不与时代、社会、历史和地域背景联系在一起的。同样,所有表现历史和社会状况及变迁的作品,都会描写它们对个人命运的影响。下面,对上述四种小说分别进行详细介绍:

二　乡村故事和乡村小说

乡村小说从三月前时期就开始受到重视，到现实主义时期终于成为一种文学时尚。乡村小说或者反映乡村与城市的对立,把和谐自然的乡村生活作为喧嚣分裂的城市文化的对立面加以描写和戏拟；或者把乡村生活的现状放在工业化影响之下进行展现。乡村小说中的空间背景,意味着一种凝聚力。在日常生活的点点滴滴中表现出自然、纯朴和传统的秩序。许多作家把民众的天性、道德和历史看做是一个完整的统一体。这种到民众中去寻找文学和文学的民族以及道德意识的倾向,是1848年后教育和社会危机的后果之一。人们越来越深刻地认识到,传统与进步、固守与发展、民众与教育、自然与文化之间的分裂、对抗与异化已经成为一种危机,所以,如何能让它们之间达到平衡与和谐,成为这几十年里一直引起人们关注的一个问题。从历史现实的角度来看,上述问题表现为农耕和城市小手工业者受到工业发展的威胁、乡村和小城市面临大城市的扩张、乡村居民被无产者取代。而在文学中,这些矛盾表现为诗情画意美与文明的实证主义之间、田园舒适与实际现实之间、个体与集体、自然的纯朴与文化知识之间的对立。市民阶层经历了一个成长和自我意识形成的过程。当时的成长小说以各种形式表现了市民阶层的个体的成长过程;而农民则没有任何准备和过渡,突然被迫面对各种矛盾,往往会产生悲剧性的结果。资本主义的时代精神和经济思想冲击着乡村的生活秩序，使人们更加认识到乡村生活的人本和宗教价值;对它的冲击会直接威胁到乡村民众的生命力。由抽象教育、社会关系机械化和道德力量丧失所引起的危机感，使人们重新开始重视遵循传统、自然和道德的生活秩序。于是,18世纪文学中就出现的城市与乡村的冲突,成为现实主义文学中一个迫在眉睫的主题。文学在表现这个主题时,一方面仍然流露出逃避到田园生活中去的倾向,另一方面表达

了希望调和几个等级阶层之间的关系，使之成为一个社会共同体的民主思想。

在乡村小说创作方面，奥厄巴赫(Berthold Auerbach,1812—1882)的《黑森林的乡村故事》(Die Schwarzwälder Dorfgeschichten,1843—1854)取得的成功，得到了谢林、乌兰德、菲舍尔、瓦格纳等人的肯定。奥厄巴赫被誉为德国乡村小说的创始人，他的乡村小说中表达的逃避到乡村田园和谐生活中去的愿望，在比德迈耶时代就已经成为通俗文学的模式，1848年后又重新成为市民阶层内心的渴望。所以说，他的乡村小说在很大程度上是迎合了当时的阅读期待。他想填平民众与受过教育的人之间的沟壑。作为一个受过启蒙教育的市民知识分子，他以略带伤感的回忆方式追忆失去的童年故乡；作为一个市民阶层的文化人，他笔下的乡村生活呈现出一种近似童话般的简单和纯朴。乡村生活是浑然一体的、统一的，虽然有限，但却是完整的，个体与集体是融为一体的。

奥厄巴赫的《黑森林的乡村故事》第一卷于1843年出版后，大获成功，于是，他又在1848年、1852/1853年和1854年先后出版了第二至第四卷。小说集中都是一个个的逸闻故事。小说的主题是简单纯朴、童话般和谐的乡村生活。奥厄巴赫在第一卷的前言中写道，要通过这些故事，反映“当前农民生活的各个方面”。所以，他在小说中通过不同的个体，借助不同的风格，试图尽可能全面地描写乡村世界的方方面面。在所有小说中保持不变的是故事的基本结构模式(都是一些很简单、具体的矛盾冲突，如父子冲突、兄弟不合、犯罪与赎罪、出走与回归、城乡对立等)、贴近现实的语言和作者本人的道德说教评判，因为作者代表着一种比农民道德更高的道德标准，作者通过对故事中农民的言行进行评论，通过表明自己的道德伦理观点教育读者，同时也表明，作者的创作目的并不只是表现纯朴的乡村世界。他在《写作与人民》(Schrift und Volk,1846)中阐明了自己的大众文学的理论，他认为，艺术应该是理想主义与现实主义的和解。奥厄巴赫的理论，对当时的大众文学创作产生了很大影响。从当时有知识的市民角度来看，《黑森林的乡村故事》是与城市里沾染了香水味道的沙龙文学完全不同的。小说出版后，许多人纷纷模仿。但是，奥厄巴赫去世后，他的声誉却渐渐下降，作品也逐渐被人

遗忘。是当代的现实主义研究和小说理论研究重新发现了奥厄巴赫。无论如何，奥厄巴赫与德语作家戈特赫尔夫、凯勒、德罗斯特、安岑格鲁贝，以及乔治·桑、列夫·托尔斯泰等人一样，都是欧洲乡土文学的代表人物。

三　历史小说

如果以发行量作为衡量标准，那么历史小说是现实主义时期各类小说中最成功的，或许是因为历史小说能使人们暂且忘记当前现实。英国作家司各特(Walter Scott，1771—1832)被公认为是历史小说创作的鼻祖。他在小说中展现了五百年的英格兰和苏格兰历史。构成他小说框架的是流传下来的历史事件，或者真实的历史人物成为小说的背景，而小说的情节和主要人物则是虚构的。

(一) 维利巴德·阿莱克希斯

司各特的小说是由阿莱克希斯(Willibald Alexis，1798—1871)介绍到德国来的。后者不仅翻译了司各特的小说，还用司各特的名字发表了许多自己的小说。阿莱克希斯是德语文学中最早使用现实主义手法写作历史小说的作家。后来，他用自己的真名出版了一个反映勃兰登堡-普鲁士历史的长篇小说集，其中一部是《布雷多老爷的裤子》(Die Hosen des Herrn von Bredow，1846)。小说的历史背景是16世纪初的柏林-勃兰登堡历史。年轻的勃兰登堡选帝侯约阿希姆一世(1499—1535)颁布了一系列对城市和市民发展有利的措施，从而触及到乡村贵族的利益和特权。于是，选帝侯与贵族之间进行了艰苦的较量。在这个背景下，一条鹿皮马裤使它的主人躲过了杀身之祸。

冯·布雷多骑士与他的妻子布丽吉特和两个女儿以及两个养子汉斯·约赫姆、汉斯·于尔根生活在霍恩齐阿茨城堡。布雷多有一条引以为自豪的祖传鹿皮马裤，他每天穿着须臾不离身，而且决不让清洗这条裤子。

故事一开始，是布雷多因酒醉在城堡里已经酣睡了六天。妻子趁机脱下他的皮裤，偷偷洗了晾在外面的绳子上，并派于尔根在一旁看守。这时，流动商贩赫德里希推着小车来叫卖，受到城堡里人们的呵斥和驱赶。老羞成怒的赫德里希出于报复，顺手偷走了皮裤子。当天晚上，布雷

多的一个远亲,担任选帝侯顾问的林登贝格狩猎迷路,来到城堡投宿。玩牌时,林登贝格输掉了选帝侯委托他保管的一笔巨款。于是,他带着布雷多的一个表兄和约赫姆出去抢劫商贩赫德里希。于尔根本来也想一起去,但是布丽吉特叫住了他,让他去找皮裤子。

抢劫虽然成功了,但后果很严重。约赫姆从马上摔下来,身受重伤。赫德里希向选帝侯起诉。由于林登贝格抢劫时使用了布雷多的武器,所以,后者成为重大嫌疑犯。醉酒刚醒的布雷多还没来得及穿上于尔根刚替他找回来的皮裤子,就被抓走了。因为选帝侯坚持要严惩罪犯,所以,林登贝格试图让布雷多替他顶罪。但是,赫德里希认出林登贝格是真正的罪犯,并向选帝侯告发了他。深感受骗的选帝侯给了林登贝格一个为自己辩护的机会,林登贝格却借机抨击选帝侯的中央集权。选帝侯大怒,下令处决林登贝格。随后,选帝侯在霍恩齐阿茨城堡遇到了率真的于尔根,并把他带回柏林做自己的侍卫。

林登贝格的死激怒了贵族们,他们策划谋害选帝侯。这事被于尔根偷听到,及时报告给选帝侯。为了阻止布雷多参与贵族们的谋反活动,布丽吉特藏起了他的皮裤子。事情败露后,选帝侯严刑处决了将近七十名贵族。

霍恩齐阿茨城堡又恢复了平静。约赫姆终身残疾;于尔根被册封为骑士,成为选帝侯的亲信随从。

小说中的勃兰登堡公国,就象征着普鲁士。阿莱克希斯眼中的普鲁士,就是希望之乡,是实现德意志民族统一的希望。冯塔纳认为,这部小说中现实主义和模仿浪漫主义混杂在一起的风格、过于繁琐的历史细节考证、冗长的对话和沉闷的风格,是它没有得到广泛认同的原因。冯塔纳说:"假如维利巴德·阿莱克希斯能把整个故事压缩到一个中篇小说的篇幅……那么,这部小说必将成为一部独特的作品,并为我们的文学增色。"

阿莱克希斯曾参加过反抗拿破仑的民族解放战争。但是,对1815年后形势发展的失望,以及1848年资产阶级要求民主权利的呼声再次遭到拒绝后的沮丧,被写进他的小说《安静是公民的第一职责》(Ruhe ist die erste Bürgerpflicht,1852)。

《安静是公民的第一职责》是计划中的三部曲小说中的第一部。

1854年第二部《伊瑟格林》(Isegrimm) 完成，最后的《大野莓》(Grossbeeren)因病未能完成。《安静是市民的第一职责》描绘了1805年至1806年间柏林社会的一幅广阔画卷。作者阿莱克希斯在小说中揭示了威廉三世统治时期(1797—1840)整个国家染上的懒惰的风气,并且对普鲁士军队大败于拿破仑的原因给出了社会背景方面的解释。自从巴塞尔和约(1795)之后,普鲁士国王出于对战争的恐惧,忙于建立起自己在英、法、俄之间的中立地位。普鲁士失去了他的盟国英格兰和俄国的信任,不得不接受在拿破仑面前的一连串外交和军事上的失败。当拿破仑军队在奥斯特里茨战役(1805年12月2日)中获胜后,普鲁士公开倒向战胜者一边。在美泉宫协议(1805年12月15日)中,拿破仑提出了很多令人感到屈辱的条件。不久,威廉三世被迫向拿破仑宣战。普鲁士军队的装备陈旧,将领们也都年迈无力,先后在耶拿和奥尔斯台特遭受重创。法国军队占领了柏林,威廉三世被迫在提尔希特和约(1807年7月9日)上签字,致使普鲁士沦为一个没有任何权利和力量的小国。

阿莱克希斯的小说,在这场错综复杂、人物众多的事件中,重点塑造了其中几个人物，通过他们将这个国家当时的内在矛盾一一揭示出来。

故事的主角是美丽而狡猾的枢密顾问夫人卢皮努斯。她的沙龙中，几乎聚集了当时最有影响力的一些人士。这里最激烈的冲突来自于主战派和宫廷派。主战派主张马上对拿破仑进攻,并且认为,自弗里德里希大帝执政以来,强大的普鲁士军队拥有战无不胜的力量;而宫廷派却清醒地认识到,腐败的普鲁士国家机器,无论在物质上还是精神上,都不具备与法国开战的能力。在这里,圆滑狡诈的法国大使拉弗莱和俄罗斯侯爵夫人加沙金(一个狡猾的阴谋家)也发表了他们的意见。在沙龙里,他们就各种问题进行争论,例如,国王是否会任命冯·斯坦男爵为大臣;在这里,他们商议各种阴谋,进行各种交易。

在所有的沙龙客人中,只有枢密顾问夫人的心腹、深藏不露的公使馆参赞冯·万德尔知道,表面友好温和的女主人,其实是一个权力欲极强而又不择手段的阴谋家。她像一只蜘蛛一样,在网中央时刻注意着自己可能的猎物。她的影响甚至深入至宫廷:她的妹夫在宫廷掌管王宫监狱,过着荒淫无度的生活,她却能让他保住自己的职位。而她让出身市

民家庭的军纪顾问的女儿阿德海德·阿尔塔格加入沙龙,也使她获得了新的声望。

阿德海德一次偶然闯进了卢皮努斯的沙龙。公使馆参赞冯·万德尔帮她摆脱了窘境,并介绍她认识了卢皮努斯。由于卢皮努斯在众人对阿德海德表示蔑视时保护了她,对此阿德海德非常感激。但是她凭借一个正直和纯洁女子的直觉,越来越认清了这位所谓保护人的真实面目,卢皮努斯只想利用阿德海德为沙龙增加新的吸引力。阿德海德和她的家庭教师瓦尔特·范·阿斯滕越来越亲近,不久,两人定了婚。但是此时,她才意识到,她对阿斯滕的感情更多是感激和尊敬,而她的心其实是属于路易斯·玻利瓦尔德(一个宫廷阴谋家的儿子)的。路易斯·玻利瓦尔德宣布和自己的父亲脱离关系,过上了无拘无束而浪漫的叛逆者的生活。得知阿德海德真正爱的人是玻利瓦尔德后, 阿斯滕退出了这场三角关系。此后,阿斯滕受雇于大臣封·斯坦,后者正竭尽全力,试图将普鲁士从衰败中拯救出来。以他为中心聚集了一帮忠勇之士,他希望依靠人民的力量实现宏图。经阿斯滕推荐,玻利瓦尔德也受到封·斯坦的重用。与此同时,柏林传来令人震惊的消息:卢皮努斯的真面目被揭露,她曾经毒死了自己的丈夫、一个仆人和妹夫的两个孩子。冯·万德尔的身份也同时被揭露:他原本是法国伯爵,因犯有杀人罪而一直在逃。

弗里德里希三世终于对拿破仑宣战, 这一事件顿时占据了人们注意力的中心。整个社会活跃起来。在年迈的冯·布朗施威因格公爵的指挥下,普鲁士军队与法军在萨尔菲尔德进行了一场大战。在战斗中,玻利瓦尔德不幸被俘, 但是拿破仑释放了他, 让他给普鲁士国王送一封信。途中,他遇到了要到前线视察的王后及其随从,其中包括阿德海德。玻利瓦尔德力劝王后回程,然后继续赶路,但因劳累过度摔下马来。在村庄的教堂里,奄奄一息的他终于和阿德海德举行了婚礼。同日,普鲁士军队在耶拿又遭受大败。法军向柏林长驱直入。大臣舒伦博格发表了简短的告天下书:“国王战败,但国王陛下及其兄弟们安然无恙。我恳请大家保持镇静,安静是公民的第一职责。”

(二) 古斯塔夫·弗赖塔格

古斯塔夫·弗赖塔格(Gustav Freytag,1816—1895)于1816年7月出身于西里西亚克罗伊茨堡的一个医生家庭,1895年4月在维斯巴登逝

世。一生中，他写了数部长篇小说，同时也是当时颇有影响的戏剧家和戏剧理论家。1835年至1838年，弗赖塔格先后在布雷斯劳大学和柏林大学学习日耳曼语言文学，1838年获得博士学位。1839年起在布雷斯劳大学讲授文学，1844年后专事文学创作。弗赖塔格从1848年开始，担任《边域信使》(Die Grenzboten)杂志的编辑，这份杂志后来成为知识市民阶层的一份权威性刊物。它的宗旨是：排除奥地利境内的其他民族，在普鲁士的领导下建立统一的德国，在立宪的基础上制定一部自由的宪法，在文学中倡导有节制的现实主义。早期，弗赖塔格曾专注于戏剧创作，他把戏剧看做是实现自己文学任务的形式。从40年代后期开始，他逐渐认识到，长篇小说能够反映甚至引导社会的时代变化。他在回忆录中写道：有些我经历过和观察到的事物、生活的强劲潮流，无法嵌进一出戏剧的框架里。

弗赖塔格创作于1859年至1862年的《德国历史画卷》(Bilder aus der deutschen Vergangenheit)，记录了德意志民族生活的细节，展现了一部民族文化历史传记。但是，该书采用的实证的写法，使它不可能成为历史哲学的总览。1880年，弗赖塔格历时数年，终于完成了长篇巨著《祖先》(Die Ahnen)。

这个长篇小说集共分六部，在1872年至1880年间分别发表。首先面世的是第一部《伊果和因嘎布兰》(Ingo und Ingabran，1872，2卷)，紧接着是第二部《栅栏国王的巢》(Das Nest der Zaunkönige，1873)和第三部《德意志之家的兄弟们》(Die Brüder vom deutschen Hause，1874)，以及第四部《马库斯·科尼西》(Markus König，1876)、第五部《兄弟姐妹》(Die Geschwister，1878，2卷)，第六部《来自小城》(Aus einer kleinen Stadt，2卷)于1880年出版。其时弗赖塔格已经凭借其《借方与贷方》(Soll und Haben)以及《遗失的手稿》(Die verlorene Handschrift)跻身最受德国市民欢迎的作家之列。弗赖塔格在自己的作品中，以真正意义上的诗意现实主义的手法，表现市民阶层的世界，也就是说，他在作品中对市民的现实世界进行了修改和美化。尽管他后来在回忆录中对德国统一后的历史进行了美化描写，但是实际上，帝国的建立，并没有让弗赖塔格的民族自由的希望全部实现，因为他认为，对于他不遗余力宣传的市民自我意识来说，帝制意味着一种巨大的威胁。所以，弗赖塔格让《祖先》的

全部故事终结于1848年,并不是偶然的。另一方面,弗赖塔格致力于历史小说创作,虽然有政治上对现实失望和无奈的因素,但他也希望通过表现民族历史对当代人,特别是当代青年产生积极影响。

在这部鸿篇巨制中,弗赖塔格展现了德意志民族自罗马时代后期(公元4世纪)至1848年之间的一部宏伟历史。这部作品花费了弗赖塔格很多的心血,除了写作上的困难以外,他还不得不忍痛接受妻子去世这个严酷的事实。弗赖塔格承认,在写作这部小说的时候,如何将历史事实的真实性和小说的虚构性结合起来这个问题一直困扰着他。直到小说全部完成,弗赖塔格仍在怀疑作品是否能成功。

第一部《伊果和因嘎布兰》的故事发生在公元4世纪。旺达尔的王子伊果在与罗马人进行了一场血战(357年)以后,受到图林根的君主安斯瓦尔德的殷勤款待,但是在他向安斯瓦尔德的女儿求婚失败以后,他大胆地抢走了公主并与之结合。然而,在与图林根的战争中,他们夫妇二人双双阵亡,只有他们的儿子得以幸免于难,后来成为图林根一个新家族的祖先。因嘎布兰就是这个家族的后裔,在公元8世纪皈依了基督教,最后在佛里斯兰牺牲。

第二部《栅栏国王的巢》发生在11世纪早期。伊莫,也是伊果的后裔,支持海因里希二世争夺德意志王位。在建立了许多英雄功绩以后,他最终和自己六个兄弟一起栖身于爱尔福特附近的莫尔堡。他的后裔伊沃及其堂兄弟梅金哈德的故事,是第三部《德意志之家的兄弟们》的主要内容。他们参加了1228年至1229年的第五次十字军东征。东征归来后,伊沃和他的妻子加入了德意志骑士团,成为城堡主。从这一部开始,整个小说的民族主题才开始凸显出来,并在第四部《马库斯·科尼西》中得以深化。商人马库斯·科尼西——一个在弗赖塔格小说中首次出现的纯粹市民形象——参加了德意志骑士团首脑阿尔布莱希特·冯·勃兰登堡对抗波兰国王的斗争。在阿尔布莱希特征服了对方以后,马库斯回到了他祖先在图林根的故乡。在回乡的路上他结识了马丁·路德,路德纠正了他对波兰民族的偏见,告诉他,不应该根据人的民族来评判人。马库斯去世的时候,他已经是虔诚的路德信徒。

和第一部一样,小说的第五部《兄弟姐妹》也分为两卷。在三十年战争期间,科尼西家的伯恩哈德和妹妹雷吉娜一直生活在一起。战争结束

后，伯恩哈德和他被指控使用妖术的妻子尤迪特被人们处死，而他们的孩子被雷吉娜收养。这一义举在百年后被弗雷德里希·科尼西神甫重演——当他的兄弟奥古斯特在与普鲁士进行的凯瑟尔多夫战役中战死后，科尼西神甫收养了他的孩子。就如同在《马库斯·科尼西》中波兰的天主教扮演了反面角色一样，这里的萨克森公国的专制主义也受到作者的批判。这部巨著的发展越是接近现代，普鲁士在其中作为一个楷模国家的形象就越是明显。但是小说却没有这样直线发展到1871年德国的统一和帝国的建立，而是在《来自小城》中到1848年革命戛然而止。1805年，医生恩斯特·科尼西在一个小城市里开张了自己的诊所。在拿破仑战争后(1813)他与当地神甫的女儿亨利特结婚。他们的孩子维克多后来又回到先人的故乡图林根，并在1848年的三月革命中开始了自己作为政治作家的生涯。

《祖先》虽然是一部家族编年史，但是，在这部作品中，弗赖塔格显然是想为通过完成自己的历史使命而兴起的人民创作一部民族成长和发展史诗，而且作者特别突出了历史发展中手工业者和商人的意义，目的是使统一初期的德国人从历史中获得市民的自我意识和民族意识。虽然这部作品是弗赖塔格自《借方与贷方》和《遗失的手稿》以来取得的新的成功，但是读者的兴趣大多集中在这部巨著的前几部。因为随着作品后几部与现实的联系逐渐增多，许多批评家发现，作为作家的弗赖塔格已经过时了。事实上，弗赖塔格自《来自小城》以后再也没有发表过作品。一开始，文学批评界对弗赖塔格的这部长篇历史小说褒奖有加，投以很高的期望值。其中的人物性格刻画、主题结构、对爱情故事和权力斗争的描写确实颇为引人入胜。但是后面的几部显然有重复前作的弊病。曾经赞赏过《借方与贷方》的冯塔纳也对后面的几部表示了不满。1881年，他在日记中针对《来自小城》写下这样的评语："一切都是为了一个教条化的目标挖空心思捏造出来的东西。"客观地说，《祖先》的叙事水准，远远低于司各特的历史小说。不过即便如此，这部巨著直至一战之前都受到德国中产阶级读者的一致好评。

(三) 菲里克斯·达恩

达恩(Felix Dahn，1834—1912)出身于汉堡的一个演员家庭，后来在大学攻读法学、哲学和历史，但对文学艺术一直抱有极大的兴趣。1855

年获得法学博士学位后，他先后在慕尼黑大学、维尔茨堡大学、柯尼斯堡大学和布雷斯劳大学担任法学教授。他的妻子是著名女作家德罗斯特-许尔斯霍夫的一个侄女。

达恩对历史的深入和广泛研究，为他的历史小说创作提供了丰富的素材。他的历史题材的文学作品大多根据古日耳曼和民族大迁徙时期的史料写成。其中最著名的是发表于1876年的长篇历史小说《争夺罗马的一次战斗》(Ein Kampf um Rom)。

《争夺罗马的一次战斗》出版后，曾经一度广为流行，深受读者喜爱。依据达恩自述，这部小说的创作工作，从1859年就开始了。该小说建立在作者详尽的历史研究的基础之上，用小说的手法向人们展示了公元6世纪的重要事件。达恩用史实般广阔的笔触生动刻画了东哥特族人与罗马-拜占庭人的联盟进行的斗争。描述了意大利境内东哥特帝国的衰落。从泰奥德里希大帝之死(526年)到最终被驱除出意大利(553年)，各个时期的重要事件都涵盖在内。小说的情节发展以这一时期哥特国王的频繁交替为结构主线，因此，小说的七卷分别以七个国王的名字命名：泰奥德里希(Theoderich)、阿塔拉里希(Athalarich)、阿玛拉斯温塔(Amalaswintha)、泰奥达哈德(Theodahad)、维替希斯(Witichis)、托迪拉(Totila)和特雅(Teja)。

在泰奥德里希大帝的英明统治下，意大利人和日耳曼人和睦地生活在一起。然而在他死后，由于继承王位的阿塔拉里希年幼，由其母亲阿玛拉斯温塔摄政。在此期间，由于诡计多端、追求权力的罗马人赛特古斯的煽动，多次发生了意大利人的起义和暴动。深得阿玛拉斯温塔信任的赛特古斯，巧妙地在哥特人中挑拨离间。他毒死了阿塔拉里希国王，然后在阿玛拉斯温塔面前嫁祸于他的政敌——守卫哥特边界的各个领主。当阿玛拉斯温塔铲除了这些领主之后，赛特古斯却背弃了阿玛拉斯温塔，并且扶持泰奥达哈德登上王位。泰奥达哈德即位以后，企图与拜占庭皇帝尤斯替涅安签订协约，却被当做卖国者惨遭杀害。为了抵御拜占庭军队，骁勇善战的普通武士维替希斯被选为国王。然而在强大的敌军面前，他奋不顾身的英勇行为和英雄气概也不能拯救整个国家。托迪拉继承维替希斯的王位。但是，由于赛特古斯的阴谋煽动，在哥特人内部也产生了互相怀疑和彼此不和的气氛。托迪拉虽然带领哥特人

击退了敌人的一次进攻，但是，赛特古斯率领拜占庭军队又发起了一次强大的攻势。在这一场恶战中，托迪拉战死。哥特人知道自己必败无疑，所以他们推选歌手特雅作为他们的最后一任领袖。在纳尔赛斯率领的罗马–拜占庭联军面前，特雅英勇地率军守住了维苏威关卡。赛特古斯向特雅提出两人对决，结果两人都被对方重伤：赛特古斯被特雅的飞斧砍倒，口中依然呼喊："罗马！永远的罗马！"而特雅也被对方的长矛刺中。幸而特雅能够活着见到诺曼人国王哈罗尔德，拯救了幸存下来的哥特族人，因为哈罗尔德在海战中擒获了全部罗马战船，迫使罗马–拜占庭联军退兵。特雅躺在他的最后一块盾牌上，胸口还扎着赛特古斯的长矛，没有头盔，长而黑的鬈发衬托着他高贵而苍白的脸。当人们抬着他的遗体走过纳尔赛斯面前时，后者满怀敬意地把胜利者的桂冠戴到了特雅的头上。

虽然达恩的叙事比较幼稚，他甚至将历史认定为某些个人一时感情冲动的产物，但是幸好小说情节紧张，引人入胜，事件繁多，而且特定场景的展现很有代表性，对话也恰到好处，还是吸引了很多当时的读者。

菲里克斯·达恩和当时的威廉·海因里希·里尔（Wilhelm Heinrich Riehl）、维利巴德·阿莱克西斯以及古斯塔夫·弗赖塔格一起，代表了当时的德国"学者小说"（Professorenroman）。这是司各特风格的历史小说在德国的变体，形成于19世纪下半叶。因作者多为历史学家和历史教授兼作家而得名。"学者小说"在德国曾风行一时，因为作家可以在遥远的历史中，讨论现实的世界观问题。

四　成长小说

成长小说是德国文学中特有的一种小说形式，形成于德国古典文学时期，主要描写主人公的内心发展过程。这一概念首先是由德国哲学家迪尔泰提出来的。这类小说主要表现市民阶层出身的主人公通过实际学习与锻炼，获得了人生的经验，成长为在文化教养和思想品质等方面高尚而完美的人。代表作品有歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》和《威廉·迈斯特的漫游时代》、诺瓦利斯的《海因利希·冯·奥夫特丁根》、荷尔德林的《许佩里翁》等。后来，凡是描写主人公内心和性格发展的小说都称做成长小说。

1848年之后,德语小说中一个重要特点就是,成长小说渐成气候,尽管弗赖塔格的《借方与贷方》、凯勒的《绿衣亨利》(Der grüne Heinrich)以及施蒂弗特的《暮年的爱情》等成长小说在主题的选择和美学风格方面存在着很大的不同。这个时期的成长小说,也是以自古典时期以来的成长小说传统为基础的。歌德的小说《威廉·迈斯特的学习时代》一直是现实主义文学的参照物。从1849年对歌德的评价降到最低点之后,歌德作为小说家的声誉逐渐回升。最明显的标志就是,凯勒在创作《绿衣亨利》第一个版本时,是以让·保尔为榜样的,而在创作第二个版本时,歌德取代了让·保尔的位置。

(一) 戈特弗里德·凯勒的《绿衣亨利》

瑞士德语作家凯勒(Gottfried Keller,1819—1890)于1819年7月19日出身于苏黎世附近一个手工业者家庭。凯勒四岁时,父亲突然去世,使家庭生活拮据。1834年,凯勒在苏黎世州立工业学校求学期间,因参与一次学生闹事被学校开除。此后,他四处求学,想成为画家。1842年,事业未成、身无分文、毫无目标的凯勒回到故乡,在那里结识了许多德国流亡者,特别是弗勒(A.L.Folle)鼓励凯勒进行诗歌创作。1846年,凯勒的第一本诗集出版,从此,他也打消了当画家的念头。后来,他获得一笔国家奖学金,从1848年到1850年在海德堡学习。在这里,他结识了哲学家费尔巴哈和文学历史学家海特纳(Hermann Hettner)等人,他们对他的世界观和文学创作产生了重大影响。他的绝大部分作品都萌芽于1850年到1855年在柏林期间。1851年,他的《新诗集》(Neuere Gedichte)出版,1853年至1855年,他著名的四卷本命运小说《绿衣亨利》问世。1855年,债务缠身、饱受爱情痛苦的凯勒返回苏黎世。第二年,他的中篇小说集《塞尔德维拉的人们》(Die Leute von Seldwyla)第一卷出版。1861年,凯勒被选为政府秘书长。在他十五年的任职期间,他还出版了在柏林期间就已经开始创作的《七个传说》(Sieben Legenden,1871)和《塞尔德维拉的人们》的第二卷(1874),离职后立刻发表了《苏黎世中篇小说集》(Die Zürcher Novellen,1876/1877)。在之后的几年中,凯勒致力于对《绿衣亨利》的修改。当年,《绿衣亨利》还未完成时,海特纳就曾建议凯勒改写。终于,《绿衣亨利》的第二个版本于1880年出版。之后,凯勒又于1883年出版了《诗歌集》(Die gesammelten Gedichte)。1886年,他的最后一部作

品，时代小说《马丁·萨兰德》(Martin Salander)面世。1889年，凯勒作品全集出版，并在他七十岁寿辰时给他带来了一系列荣耀，甚至瑞士联邦议会议长代表国家和民族向他表示感谢。但是凯勒知道自己已经走到了生命的尽头。1890年7月15日，早已卧病在床的凯勒去世。在他七十一岁诞辰日的前一天，苏黎世城、州和国家为他举行了前所未有的隆重葬礼。

综观凯勒的小说，人们不难发现，贯穿所有作品的主题之一就是想像力与现实之间的复杂关系，是本质与现象、面具与真相、表象与结构之间的辩证关系。这个主题，在小说《绿衣亨利》中也以各种方式得以表现。

通常，凯勒的《绿衣亨利》被看做是继歌德的《威廉·迈斯特》和施蒂弗特的《暮年的爱情》之后，19世纪德语文学中最重要的成长小说。但是，今天的许多文学研究者却认为，始于歌德、被浪漫作家发扬光大的成长小说的传统，对凯勒的影响是非常有限的。他们的结论是，《绿衣亨利》绝对不是浪漫主义的艺术家小说的继续，相反，是它的扬弃，因为，作品中所描写的主人公的成长过程，实际上是主人公逐渐认识到，自己坚持要成为艺术家的愿望和行为，其实是一相情愿的、无法实现的幻想，他的成长过程同时也是幻想破灭的过程，是逐渐清醒、面对现实的过程。德语文学中，没有任何一部小说像《绿衣亨利》这样常常误导评论者，让他们把小说主人公的成长道路，与作家的成长经历相比较，甚至等同起来。与歌德的《威廉·迈斯特》不同的是，在《绿衣亨利》中，作者花费了许多笔墨来描写一些看似不重要的、无足轻重的、平庸的、平常的事物，并把它们当做现实的结构加以表现。作为一个现实主义作家，凯勒致力于表现平常的、每个人身边看得见摸得着的东西，同时又能保证作品不因此而变得平庸乏味。

在《绿衣亨利》中，凯勒掺杂了自己童年和青年时代的经历，他通过主人公亨利，表现了一位艺术家的生活经历。亨利希望并自认为一定会成为艺术家，他不顾一切困难和障碍，要实现自己的理想，最终却在现实中失败。理想和现实的冲突，构成了整部小说的结构。

亨利的生活道路分为两个阶段，第一阶段是童年和少年时代，第二阶段是他在异乡求学和返乡。亨利五岁时，父亲就去世了。从此，亨利与

母亲相依为命,生活拮据。亨利因为经常穿着一件由父亲的绿色制服改成的外套而被称为“绿衣亨利”。亨利童年时代的一些故事,实际上就是他今后一生的一个预兆,已经暗示了他性格中的矛盾和分裂。亨利是个安静、内向、善良的孩子,内心充满了诱惑,常常会有出人意料的言行。他喜欢根据内心的主观想像和感受来看待和解释现实。对亨利来说,他想像的世界比现实更重要。所以,七岁的他向老师和神父编造谎言,说四个年长的同学逼迫他说脏话。当他看到老师和神父相信了他的话,并惩罚了那四名同学时,他感到极大的满足,因为,诗意的正义使他的想像变得完美和真实。然而,对现实的诗意想像并不总能像这种孩童的恶作剧般轻松,有时也会产生严重的后果。后来,当同学们组织反对一名教师的抗议活动时,亨利的脑海里立刻浮现出从书中读到过的人民运动和革命的场景,于是,他立刻参与进来,最后被学校开除。十五岁的他被排斥在正常的教育体制之外。不久之后,亨利来到乡下的外祖母家。此时,亨利越来越强烈地希望成为画家,并投师学艺。但是,他很快就不再受现实自然的约束,开始画自己想像的画。让·保尔的小说更增强了他不受任何约束的梦幻般的想像。一直到他返回城里,深入阅读了歌德的作品,他才认识到,所谓神奇的、惊险的、激情洋溢的,并不就是“诗意的”。艺术家真正需要的,是对现实存在的热爱,因为只有这样,才能表现出对每个事物的意义和权利的尊重,才能感受到世界的联系和深度。于是,亨利试图按照事物本身的规律把握事物。恰好此时,著名风景画家吕默来到这里,吕默对亨利进行了几个月严格而系统的训练。吕默不能容忍亨利任何奇特的虚构。但是,亨利心中还常常涌起编造的欲望,压制住真实存在的自然世界。后来,吕默出现精神错乱的症状,离开了这里。

在幻想与现实、精神与自然之间的摇摆不定,也决定了亨利在对安娜和犹蒂的爱中犹豫不决。亨利在乡下家居住期间,认识了安娜和犹蒂。安娜是邻村一位教师的女儿,与亨利同龄。亨利常常与安娜在一起,默默感受着彼此的好感。犹蒂是本村一位年轻、漂亮的农家女,她自然、大方的举止给亨利留下了深刻印象。亨利在柔弱苍白的安娜身上,找到了自己性格中精神的那一部分,而健壮骄傲的犹蒂,则吸引着亨利感官的部分,使他迷惑。安娜对亨利的吸引力在于,她使他能够充分想像爱

情的神圣力量。所以，亨利也常常把她想像成柔弱的花朵、精灵和天使，更愿意给她写信，而不是接近她。但是，年纪稍长、更有经验的犹蒂则是灿烂的现实，是充满生命力的爱。亨利觉得，他亲吻安娜的感觉，像是亲吻一朵玫瑰花，而亲吻犹蒂时，则是实实在在地亲吻一个火热的、活生生的嘴。亨利感到非常惶惑，因为，他无法自制地同时爱上了两个女孩，而且两个女孩都对他有同样大的控制力，他无法离开她们中间的任何一个。他觉得自己的灵魂被分割成两半。直到安娜因病去世，为了纪念安娜，为了纪念自己爱情中更高贵的那一部分，为了坚守对死去的爱人的忠诚，亨利决定离开犹蒂。犹蒂劝说亨利，告诉他这样决定是不理智的，但亨利不为所动，于是犹蒂移民去了美国。从此，亨利彻底离开了现实。

很久以后，亨利才明白，他把虚幻的爱情置于现实之上的做法是错误的。当时，二十岁的亨利已经来到文化之城慕尼黑，想实现自己成为画家的理想。此时，他才发现，安娜的影子在犹蒂的形象面前变得越来越苍白。而且，他的画在真实的现实面前也显得苍白无力。与他的爱情一样，他的绘画也是源自一个想像力创造的、虚构的、人工的、不真实的世界。当他终于认识到自己不可能成为一名出色的画家后，就开始打短工、还债、积攒回乡的路费。在故乡，年迈多病的母亲常年省吃俭用供养儿子学习，还时时刻刻为他担心，此时已经病入膏肓。最后，身无分文、绝望无助的亨利踏上了返乡的旅途。途中，饥寒交迫的亨利误入一座宫殿，受到主人，他在慕尼黑时偶遇的伯爵一家的热情款待。亨利爱上了伯爵的养女朵特卿，但没有表白。朵特卿向亨利介绍了费尔巴哈的无神论哲学。在此期间，亨利的绘画事业似乎出现了转机：有人收购他的画（其实是伯爵暗中收藏了他的画），他因此而获得了一些钱财。但是，这并没有改变亨利原本在绝望中做出的放弃艺术生涯的决定，只不过，这次他是自愿坚持自己的决定，他要投身公共事业，为集体、为大众做一些有意义的工作。在伯爵家逗留了几个月后，亨利返回阔别七年的故乡。此时，母亲已经奄奄一息。亨利看到，弥留之际的母亲向他投来宽容的目光。作为儿子，亨利认识到，由于自己不负责任的幻想，自己不仅没有成为艺术家，而且在道德上也是失败的。

在《绿衣亨利》的第一个版本中，亨利到家时，母亲已经去世了。木

久之后，亨利也在负罪感的折磨下离开了人世。在第二个版本中，凯勒对这个黑暗、压抑的结局进行了修改，淡化了亨利的罪责：母亲去世后，亨利开始了朴素节俭的生活。他抑制住自己的悲痛，在政府机关谋得了一个职位。后来，犹蒂特意从美国回来，全心全意地帮助他、支持他。这才驱除了他心中的阴影。犹蒂身上集中了保护自己的本能和伟大的献身精神，她通过自己的爱和人性，使亨利获得了心灵的宁静。

小说结局的修改，是第二版与第一版最重要的、但不是惟一的区别。凯勒还对人物和情节进行了必要的删改和添加，特别是第一版中对学校、国家和教会的激进批判，在第二版中都有所缓和。另外，第二版在形式上作了全面改动：第一版是以亨利前往慕尼黑求学作为小说的开始的，童年和少年的经历，是后来通过亨利自己的回忆来叙述的。在第二版中，凯勒在海特纳的劝说下，全部采用第一人称形式。这种按照时间顺序的第一人称叙述形式，会使读者以为是作品主人公在回忆自己经历过的一切，使所有的事件和读者的注意力都能更加集中在主人公身上。第一版有很强的抒情性，而第二版由于更加紧凑，所以在形式与内容、客观叙事和诗意美化之间达到了艺术的统一与和谐，使之成为诗意现实主义小说的典范。

(二) 弗赖塔格的《借方与贷方》

弗赖塔格的《借方与贷方》(Soll und Haben，1854)更是体现德国市民现实主义文学主张的典型范例，它集中体现了拥有所有市民美德的主人公的成长和发展历史。

弗赖塔格于1855年出版了这部三卷本的长篇小说。在这部小说中，弗赖塔格向读者展示了当时社会政治以及市民生活的一个横切面。今天看来，这幅宏伟画卷的历史意义要大于其文学价值。虽然冯塔纳曾经称这部小说为“德国现代现实主义绽开的第一朵花”，但是，与当时被德国现实主义作家奉为圭臬的英国作家司各特与狄更斯相比，它还相差很远。客观地说，它只是继承了青年德意志派时代小说的衣钵。

弗赖塔格在这部作品中，通过描绘西里西亚小城奥斯特劳的两个不同性格与出身的青年人各自的成长历程，展现了当时德国市民的典型。官宦之子安东·沃尔法特和贫穷的犹太青年菲特尔·伊茨希曾是同学，他们在布里斯劳同时开始他们在商场的学徒生涯。这两位主人公的

人生轨迹不时交叉，最终在情节最关键之处重合到一起。安东进入当地著名的施罗特商行学徒。随着商行在世界范围内生意的一天天兴隆，安东的能干与勤劳也逐渐得到人们的赏识。他也渐渐地明白，是什么才能使新兴的市民在社会中得到承认，“只有自由的劳动才能使人们的生活变得富有、安全和持久”。这种工作伦理，以及严格正规的培训，为安东渐渐拓宽了通向市民阶层幸福和名望的道路。与安东相反，菲特尔缺乏道德与理想，他贪婪虚荣。他在富有的掮客和投机商人赫施·埃伦塔尔那里开始了危险的商场生涯，并学会了玩弄阴谋诡计。安东结识了在施罗特商行实习的富有贵族冯克，在两人的交往中，安东也熟悉了贵族的一套生活方式。冯克还介绍安东认识了热情奔放的莱奥诺拉·冯·罗森塔尔。莱奥诺拉的父亲罗森塔尔男爵表面上很富有，但实际上那只是他苦心维持的一个假象。他希望在资本的大潮中保有自己的一份，因而从事商业。但是他的这种尝试在迈出第一步的时候就无情地失败了。他和狡诈的骗子伊茨希和埃伦塔尔合作的投机生意失败，给他的家庭带来了沉重的打击，也使得他财产的大部分付之东流。这个时候，勇敢的安东出于对莱奥诺拉的爱离开了自己原来的公司，接手了这个艰巨的任务：把男爵积压在手中的货物全部兑现。借助剩下的仅有的资金，他尝试在波兰为男爵和莱奥诺拉重建新的生活。他还揭露了伊茨希和埃伦塔尔的欺骗行为。菲特尔彻底失败了。但是，安东在这桩生意上正直而富有牺牲精神的行为并没有打动门第观念浓厚的男爵，他固执地将女儿嫁给了美国归来的贵族冯克，市民出身的安东最终没能和罗森塔尔结合。但安东经受住了这个严峻的考验。他回到塑造了自己人格的地方，和他师傅施罗特的妹妹结了婚，成为施罗特商行的一名股东。

小说的故事设计像是一部戏剧：开始，对人物进行介绍，后来，矛盾冲突逐渐显露出来，最终在男爵财产事件中激化，达到高潮，最后，商人正直的品行取得了胜利。作品中的人物也鲜明地划分出好坏、善恶。代表正直、勤劳等商人优秀品质的安东，是一名规矩的德国官员之子；而代表恶势力的则是异族人——犹太人。安东身上体现了市民的理想：遵守道德规范，勤劳致富，并因此得到贵族的承认，而贵族离开了勤劳的市民、商人和手工业者的帮助则根本无法生存。小说在很大程度上迎合了当时市民阶层的心理：用辛勤劳动来取代政治上的无权，这也是小说

取得成功的原因之一。

在这部宏大的叙事小说中,有三种不同的戏剧元素相互交织:贵族阶层没落的悲剧、商人的市民剧和犹太人的性格命运悲剧。但是在小说中,贵族、市民和犹太人之间的关系描写落入了俗套,关于美德与占有欲之类的说教也是些陈词滥调,泾渭分明、善恶绝对的人物性格塑造,显然破坏了作品的整体的艺术效果,使这幅宏伟的当时社会的浮世绘成为一幅黑白画。这部小说一方面表现出新兴的市民阶层相对于贵族的清醒的自我意识;另一方面作者似乎尝试借安东这个人物塑造一种德意志的民族性格,并在与犹太人的对比中显示出优越性。冯塔纳曾经批评过这部小说明显的反犹倾向。这也是著名导演法斯宾德打算将这部小说改编成电影的计划最终未能成功的主要原因。尽管弗赖塔格曾用各种理由为小说中犹太人的反面形象辩解,但是,今天文学研究界已经达成共识,"这部小说事实上支持了很多读者反犹和反斯拉夫民族的倾向,加强了他们陈腐的民族观念和偏见"。

五 社会小说或时代小说

具有社会批判意义的时代小说,曾是青年德意志作家喜爱的形式。1848年之后,随着古茨科的小说《精神骑士》(Die Ritter vom Geiste, 1850)的发表,时代小说获得了新的推动力,重新受到作家的推崇和读者的喜爱,因为它既有纪实性、现实性,又有倾向性。普鲁茨(Robert Prutz)在著作《德国当代文学》(Die deutsche Literatur der Gegenwart, 1859)中,把长篇小说,特别是时代小说称为"我们当前动荡、复杂、混乱的现代生活最恰当的文学反映"。他说,时代小说是从政治抒情诗的浪潮中发展起来的,它还没有成熟为叙事史诗,但是,我们的时代在这种现代的文学形式中找到了最合适的表达方式。古茨科在《精神骑士》第一版的前言中写道:长篇小说进入了一个新时代,它应该比以前的小说更丰富。以前的小说充满了令人难以置信的、新奇的、耸人听闻的浪漫事件;现在的小说,无论细节还是整体,都与现实世界密不可分。旧小说与现实毫无关系,而新小说反映了整个世界。正如戈特沙尔1858年所说:只有植根于当代生活的文学,才可能有未来。德语长篇小说的这种转变,使它获得了一些新的表现内容,例如,妇女的社会地位、市民道德

与实际现实之间的矛盾、社会和生产关系的结构变化、对生产资料的占有导致的社会阶层重组、第四阶层成为有组织的社会力量等主题，在路德维希、施皮尔哈根、弗赖塔格、冯塔纳等成功的时代小说作家的作品中都得以表现。

但是，这些现实主义作家们，也并没有因为面向现实而放弃对现实的传统解释和表现方法。而且，诗意现实主义对现实进行美化和净化的要求，使包括时代小说或社会小说在内的德国的现实主义文学，与真正的时代和社会现实拉开了距离。作家们看到了现实，但他们要用现实之外的某种法规来规范现实。德国现实主义中的所谓"现实"，就是记录客观观察与诗意解释之间的矛盾。正如菲舍尔所说，法国人在现实中行动，而德国人对现实进行思考；法国人在艺术中感受着生活的刺激，而德国人却躲在超验的理想中。

(一) 奥托·路德维希的《天地之间》

从严格意义上来说，路德维希(Otto Ludwig, 1813—1865)不能完全划入现实主义时期，他更是一个从比德迈耶后期到早期现实主义之间的一位作家。他有两个显著特点：一是才华有限，二是骨子里的小城市人的狭隘。路德维希出生于图林根的小城市艾斯费尔德，父母早亡，生活贫困，因而未能完成学业。他曾想成为音乐家，并在莱比锡师从作曲家门德尔松。但是，来自小地方的路德维希对大城市的一切都感到无法适应。对死亡的恐惧和病态的抑郁症使他回到故乡小城，并开始戏剧创作。1850年上演的《世袭管林员》(Der Erbförster)代表了他的才华的最高水平，之后的剧作都以失败告终。后来，他主要从事小说创作和戏剧研究。他的小说以现实为题材，多以小城市或乡村为背景。短篇小说《海特蕾太及其对立面》(Die Heiterethei und ihr Widerspiel, 1857)和长篇小说《天地之间》(Zwischen Himmel und Erde, 1856) 取得了令人瞩目的成功。在此之后，他就再也没有写出什么完整的文学作品，直到1865年因精神病不断加剧而去世。

站在今天的角度，客观地说，路德维希当时凭借《世袭管林员》和小说所取得的声誉也许高于其作品本身的文学价值，他去世后出版的《莎士比亚研究》(Shakespeare-Studien, 1871) 尽管对德国戏剧理论的发展起了很大作用，但是，与莱辛的《汉堡剧评》(Hamburgische Dramaturgie)

相比却相形见绌。然而,路德维希对德国现实主义文学纲领起了重要影响,是他首先提出了"诗意现实主义"的概念,成为德国现实主义文学理论的奠基人之一。并且,他的长篇小说《天地之间》也是早期现实主义社会小说的重要作品:

年迈的屋顶工人奈藤迈尔有两个儿子,大儿子弗里茨有强烈的控制欲,并且性情凶狠残暴,小儿子阿波尼乌斯却爱幻想、生性羞怯。阿波尼乌斯爱上了年轻的姑娘克里斯蒂安娜,但却没有勇气表白,于是请求哥哥为他传话。但是,弗里茨滥用了兄弟的信任:他发现自己也被克里斯蒂安娜的美貌所吸引,所以,狡诈的弗里茨劝说父亲把阿波尼乌斯派到科隆的一个亲戚家去学徒。在此期间,弗里茨一方面趁机向克里斯蒂安娜求爱,一方面写信告诉兄弟,说克里斯蒂安娜突然莫名其妙地爱上了自己。阿波尼乌斯信以为真,而克里斯蒂安娜也因为得不到阿波尼乌斯的任何消息而答应了弗里茨的求婚。

在亲戚家,阿波尼乌斯逐渐成长为一个独立能干的人,受到大家的赞扬。亲戚欲收他为养子,永远留在身边。但是,阿波尼乌斯对克里斯蒂安娜始终无法忘怀,于是,当已经双目失明的父亲要求他回家接一项非常重要的活儿时,离家四年的阿波尼乌斯返回了故乡。但是,与弗里茨和克里斯蒂安娜的重逢却充满了尴尬。一方面,弗里茨担心真相败露,使阿波尼乌斯和克里斯蒂安娜旧情复燃;另一方面,他发现阿波尼乌斯已经成为一个远远强于自己的专业屋顶工,包括教堂在内的许多客户来找阿波尼乌斯干活。嫉妒和仇恨使弗里茨开始折磨妻子,怀疑兄弟。而他的这些行为恰恰使妻子和兄弟明白了真相。但是,阿波尼乌斯仍然无私地照顾着哥哥的家庭,操持着店铺的经营。

这时,心中充满嫉恨的弗里茨已经丧心病狂。他要暗害兄弟,被阿波尼乌斯偶然躲过。克里斯蒂安娜获悉后,扑到阿波尼乌斯的怀里。但是,阿波尼乌斯经过激烈的内心争斗,压抑了自己对克里斯蒂安娜的感情,因为他认为,家庭的名誉比自己的爱情更重要。第二天,阿波尼乌斯登上教堂的屋顶,做最后的修复工作。这时,弗里茨也跟了上来,企图把兄弟推下去。在搏斗中,弗里茨却自己掉下去摔死了。

从此之后,阿波尼乌斯生活在内疚和自责之中,因为他认为自己对哥哥的死负有责任。他拒绝了父亲敦促他与克里斯蒂安娜结婚的请求,

决定终生照顾嫂子和她的孩子。三十年以来,阿波尼乌斯成为一个富裕的、备受人们尊重的工匠,并一如既往地细心照顾哥哥的遗孀和孩子们。

这部小说以一座小城市为背景,充分体现了路德维希本人小地方人的狭隘,同时也表现出小市民阶层的道德标准和行为方式。作品的主题也突出了路德维希的"诗意现实主义"所提倡的妥协。作品没有涉及当时时代的主要矛盾,取而代之的是人物不同性格和不同道德所造成的冲突。这种淡化社会变化背景、把社会问题和社会矛盾个人化的做法,也是许多德国现实主义文学作品的一个共同特点。

(二) 弗里德里希·施皮尔哈根

施皮尔哈根(Friedrich Spielhagen,1829—1911)是俾斯麦时期最重要并且也是最成功和多产的社会小说作家之一,他的创作技巧与路德维希和弗赖塔格有所不同。他是选取某个历史阶段,试图展示当时社会的一个全景图。

施皮尔哈根大学学习的是法律和哲学,后来当过很长时间的中学老师和报纸杂志编辑:1854年起在莱比锡任文科中学教师。1860年至1862年担任汉诺威《北德意志报》副刊编辑和柏林《德意志周刊》编辑。1878年至1884年主编《魏斯特曼月报》。多年的各种职业尝试和丰富的阅历,使他进行了多方面的美学和历史研究,并且关注现实的社会问题。他的作品甚多,主要反映19世纪下半叶的社会现实,如工业化生产、工人运动、社会各阶级之间的冲突等等。作品的主人公多为具有民主、自由和社会改良思想的进步资产阶级知识分子。

他的处女作长篇小说《成问题的禀性》(Problematische Naturen,1861)及其续篇《从黑暗走向光明》(Durch Nacht zum Licht,1862),虽然还被称为历史小说,但是,它反映的是刚刚成为历史的1848年前后的那段时期,所以,小说几乎没有历史的外衣,作者描绘出一幅1848年大革命前和大革命时期的社会生活画卷。他后来的长篇小说《列队》(In Reih und Glied,1867)、《锤与铁砧》(Hammer und Amboβ,1869)、《风暴》(Sturmflut,1877)等,都从不同的角度,反映了现实社会的矛盾与问题。

《列队》的主题是社会主义与君主贵族统治和资产阶级社会之间的斗争。作者以德国工人运动中的代表人物拉萨尔为原型,塑造了列欧·

古特曼这个主人公，描写了他的生活和成长经历，展现了一幅从工厂到王宫的社会生活全景图：

出身骑士阶层的贵族冯·图海姆男爵虽然还固守着自己阶级的世界观，但是，他清楚地认识到，19世纪贵族的特权地位与其社会贡献之间越来越大的反差。因此，他希望自己的儿子亨利能接受全面的教育，从而能够胜任公共任务。于是，他让亨利与自己守林员的儿子瓦尔特·古特曼和侄子列欧·古特曼一起去牧师那里上课，准备以后上大学。瓦尔特对主人的恩惠感激不尽，而列欧却渴望摆脱这种依附关系。他从宗教使命中得出的准则是："我想接受教育，是为了以后教育别人，我想成为强者，是为了能支持别人，我想变得聪明，是为了能给别人出主意。"但是，牧师却摧毁了他的信念，牧师告诉他，宗教就是维护强者和聪明人对弱者和蠢人进行统治的工具。

村里的教师图斯基向列欧介绍社会主义思想，使后者摆脱了对世界的绝望。列欧宣誓誓死忠于贫苦人民的事业，并协助图斯基在村里的农民中进行宣传鼓动工作。1848年初，图斯基代表农民要求男爵免除一切徭役，遭到拒绝，于是发生了农民起义，但是遭到军队武力镇压，图斯基和列欧逃亡国外。男爵让自己的姐夫、银行家冯·索嫩施泰因在自己的土地上建一座工厂，希望能借此改善本村人的生活条件。他自己则带着家人和与女儿阿梅丽成为挚友的希尔维亚——瓦尔特的姐姐——迁居柏林。

时隔七年，已经成为医生的列欧回到故乡。此时，瓦尔特已经成为中学教师并开始文学创作，亨利成为国王堂弟威廉亲王面前的红人。其实，列欧的医生职业只是一种掩护，他的真正目的是进行旨在推动社会变革的政治宣传。列欧曾试图与自由党人联合，但是，后者与封建统治者相互依赖，所以，他们之间有各种矛盾，但是，以列欧为代表的小资产阶级和知识分子根本无法打破他们之间的政治联盟。于是，列欧提出了新的联盟理论：他认为，资产阶级是人民大众最强大的对手，所以，必须通过"自上而下的革命"，也就是说通过改革来对付一场新的革命的危险。他还试图在工人联合会中说服无产阶级，使他们相信，为了用革命的方法解决社会问题，必须借助一种超越所有阶级之上的中立力量，这就是国王。尽管工人们有强烈的阶级意识，并且警告列欧，这种联盟完

全是一相情愿的幻想，但是，列欧仍然执意带领一个工人代表团去见国王。结果当然是被赶出来，而且被亨利和亲王当做蛊惑民心者抓了起来。

列欧的堂姐希尔维亚深为列欧从事的活动所吸引，并决定支持他的计划。于是，她去向被整个家族所不齿的姑妈萨拉求助。萨拉曾经是国王的保姆，所以在宫廷有影响。萨拉·古特曼早就负责秘密给国王拉皮条。这次，她也想利用自己年轻美貌的侄女讨好国王。希尔维亚则相信姑妈的谎言，认为自己之所以能见到国王，是国王对童年时保姆的情谊。有趣的是，希尔维亚为列欧的恳切求情，却激起了国王寻求新刺激的兴趣，于是，下令释放列欧。列欧向国王陈述了自己浪漫的政治设想，被国王认为有头脑，并成为国王的宠臣。

男爵由于想帮助罢工的工人们进行调停而与本阶层的贵族们发生了公开冲突，在决斗中身亡。图海姆家的债务由索嫩施泰因继承。阿梅丽宣布放弃一切嫁给暗恋已久的瓦尔特。亨利通过与表妹，索嫩施泰因的女儿艾玛的婚姻为自己赢得了体面的生活。列欧用国王的私人金库买下工厂，把它作为公共生产财产交给了工人们。

国王把列欧封为贵族，并建议他和男爵的侄女约瑟法结婚。亨利嫉恨列欧的成功，并且认为，如果国王让列欧领导新内阁，就会威胁到自己和亲王的地位。于是，他就策划了一起阴谋：他唆使人在列欧的订婚仪式上宣布，列欧是约瑟法的父亲和萨拉·古特曼的的私生子，也就是说，列欧和约瑟法是异母兄妹。约瑟法和父亲及萨拉为了逃避道德舆论的谴责，离开了柏林。希尔维亚也离开了王宫，因为她看穿了姑妈的把戏，也看清了国王的真正意图，并且认识到，列欧的错误做法，已经使他偏离了他原本的政治目的。列欧突然意识到，自己爱的原来是希尔维亚，于是向她求婚，遭到深感失望的希尔维亚的拒绝。列欧个人生活的失败，使他的政治生涯也走到了尽头，因为国王患上了精神病，由亲王摄政。列欧辜负了追随者们的信任，失去了国王的恩宠。

图海姆工厂的经济困难又导致了骚动。年迈的管林员古特曼试图在罢工的工人们之间调解，结果被射死，工厂也在一场大火中化为灰烬。回乡的希尔维亚自杀身亡，列欧也在一场决斗中丧生。

施皮尔哈根作为拉萨尔的同时代人，在小说中讨论了后者“自上而

下革命”的理论,并证明了这种理论的空想性。充满理想主义思想的列欧失败了,受压迫的民众没有能力形成自己的意志,被寄予厚望的国王结果是不可靠的。但是,这些现实的社会问题在小说中却被淡化了,因为作者更注重叙述个人的故事,讲述阴谋和思想倾向,对家庭故事更感兴趣。于是,严肃而宏大的时代主题中交织着性爱的、零碎的小主题。这种插曲式的叙事方法决定了这部小说无法成为规模宏大、主题统一而突出的时代画卷。施皮尔哈根在小说中分析了个人和集体在历史中的作用,并指出,实现某种思想,不能依靠某个人的行为,而是要依靠一个阶级集体团结的力量。个人是没有力量的,但是,作为集体中的一员,他是不可战胜的,他在集体中的“列队”前进,决定着历史的发展。但是,尽管作者认识到这一点,尽管作者在书中向工人们呼吁“你们只能自己拯救自己”,然而,施皮尔哈根作为一个受过教育的、有自由思想的资产阶级知识分子,仍然指责革命是盲目狂热、不成熟的表现,他希望的是平静而有秩序的议会改革。

在《列队》中反映知识分子革命的失败后,施皮尔哈根期望在《锤和铁砧》中描写另外一条道路。《锤和铁砧》是施皮尔哈根最典型的、也是最成功的时代小说之一。小说描写了出身小市民阶层的主人公格奥尔格·哈特维希逐渐摆脱贵族的束缚,自己奋斗成为一名正直的工厂主的过程。

哈特维希于拿破仑战争之后出生在波罗的海边的一座小城，父亲是一名职位非常低的公务员。哈特维希厌恶学校的教育,跟出身富贵之家、轻浮自私的同学阿图尔·冯·蔡纶打得火热,经常一起搞恶作剧。一天，当哈特维希逃学跟阿图尔出去玩乐后，终于与父亲发生了激烈争执。十九岁的哈特维希身揣二十五个银币离家出走。在朋友克劳斯·品诺夫家的铁匠铺里,哈特维希认识了阿图尔的叔叔,性情暴烈专横的马尔特·蔡纶,并应邀前往他家。马尔特生活放荡不羁,对财产疏于经营,因此宫殿和田庄都负债累累,几近破产。哈特维希被马尔特的性格所吸引,并爱上了他漂亮的女儿康斯坦茨,于是,提出帮助马尔特经营田产。马尔特拒绝了，因为他希望，他们家族的贵族时代能在他这里彻底结束。他整日带着哈特维希打猎、玩乐和饮酒。

马尔特的经济来源是走私。尽管马尔特手下有一个团伙,但幕后指

使者和掩护所有走私勾当的人却是他担任地区最高海关和税务长官的兄弟，也就是阿图尔的父亲。品诺夫为了报复告发了马尔特的走私行为。马尔特自杀，哈特维希自愿伏法。为了避免父亲遭到怀疑，阿图尔把所有罪责都推到哈特维希头上，哈特维希被判处七年监禁。

在监狱里，哈特维希认识了蔡纶三兄弟中的最后一个，那就是监狱长。如果说马尔特是个狂妄的、蔑视别人的人，那么，监狱长就是一位精力充沛、与人为善的人。监狱长对现实深感失望，认为到处都是主人与奴隶、压迫者与被压迫者的关系。他试图在贵族和市民之间找到第三条道路。他把这条道路比做作用力与反作用力的关系。他认为，这两种力是相互依赖的，决定着彼此之间的相互关系。所以，统治者和被统治者也组成社会中的一对辩证关系，这对关系无法消除，但必须用理性加以调整。这种关系不是“锤或铁砧”的关系，而是“锤和铁砧”的关系，是矛盾统一体的关系。在监狱长的教导下，哈特维希接受了技术方面的理论和实践培训。在一次监狱哗变中，哈特维希救了监狱长的命，于是与监狱长一家有了密切来往，被看做这一家四个孩子的大哥。他尤其喜爱其中的具有牺牲精神和艺术天赋的女孩保拉。后来，在一场洪水中，监狱长带领犯人们保护城市，自己却劳累而死。新来的监狱长破坏了原来监狱里的和谐气氛，哈特维希开始真正体验到监狱惩罚的滋味。

1841年，刑满出狱的哈特维希来到柏林，在朋友的介绍下进入一家工厂做工。原来的监狱医生斯奈利乌斯博士也在同一家工厂当医生，成了画家的保拉和母亲及弟弟们也生活在柏林。在工作中，医生和哈特维希共同认识到，锤与铁砧之间的矛盾只能借助经济法则解决。由于哈特维希发现了一台新机器上的设计错误，并就工厂在技术方面的继续发展提出了备忘录，工厂主施特雷博注意到了他。当年，施特雷博作为马尔特的债主，接收了后者的田庄和家产。于是，哈特维希被派到那里，让他整理财产，实现年轻时的梦想。在这里，他遇到了施特雷博的女儿赫密娜，她从童年时起就热烈地爱着哈特维希，并最终成为他的妻子。

哈特维希开始管理工厂，但他无法实现自己的经济和社会福利设想，因为岳父给他的资金非常有限。后来，施特雷博自杀身亡，证实了哈特维希的怀疑：施特雷博在证券交易所失去了全部财产。在斯奈利乌斯医生和其他朋友的帮助下，哈特维希的工厂没有破产。工人们也提出愿

意在一段时间内不要工资。一年之后,哈特维希终于能够实现他的社会福利关系伙伴的设想,让工厂所有员工都成为股东。在工厂发生危机的那段时间,哈特维希的妻子死于难产。后来,他又与在监狱服刑时就相爱、并相互理解的保拉结为百年之好。

施皮尔哈根创作这部小说时,社会关系越来越强烈地受到工业劳动的影响,因此,作者尝试在文学作品中进行新的探索,例如表现工厂劳动和关系。在当时的社会关系中,作者看到,统治阶层像"锤"一样,对被他们视为"铁砧"的人民大众进行无情的利用和压榨。尽管他在作品中揭露了社会矛盾和经济矛盾,但他与当时许多有进步思想的资产阶级知识分子一样,希望通过理性的方法,实现各阶级之间的和解。他错误地认为,通过思想辩论和社会改革,就能解决这些矛盾,就能从"我为自己"达到全社会的"我们为我们"。

小说采用第一人称形式,由主人公哈特维希介绍自己的成长道路。这是为了符合施皮尔哈根小说理论中提出的"客观性"。他所说的客观性不是绝对的,而是从进行主观评判的作者出发的客观性。在这部小说中,作者隐身于第一人称叙述者之后,通过后者对事件进行"客观"描述。正因如此,施皮尔哈根被后来的自然主义作家批评为"伪现实主义"。但是,作者在这部作品中所显示出的创作技巧,仍然使他在19世纪下半叶的现实主义文学中占有一席之地。

(三) 弗里茨·罗伊特

弗里茨·罗伊特(Fritz Reuter,1810—1874)是梅克伦堡地区的方言作家,一生致力于滑稽、幽默和使读者发笑。他自己因被指控参加所谓"大学生叛国集团"而被逮捕,从二十三岁到三十岁,在监狱里度过了七年时光,他因此而嗜酒,一度严重影响到健康,消耗了他的生命力和创作力,成为他终生无法摆脱的负担。

罗伊特童年时,母亲给了他最早的文学教育。读小学时,他就开始做诗,他的漫画得到所有人的赞赏,因此他曾渴望成为画家。罗伊特的绘画天赋遗传自父亲。但是,身为市长的父亲,自己认为自己是非常自律、理性的人,他希望罗伊特能子承父业,所以,他压制儿子艺术天赋的发展,令他进大学学习法律。罗伊特遵从父命,先后进罗斯托克大学和耶拿大学攻读法学,并在出狱后继续学业。后来,父亲看他在法律学习

上毫无成绩,不得不让他中断。三十多岁还一无所有的罗伊特开始当学徒,成为农业见习生。四年后,他又遭受另一个沉重打击:父亲去世后留下遗嘱,罗伊特由于酗酒而被剥夺财产继承权。于是,他想成为佃农养家糊口的希望也破灭了。但是,友情和爱情使他很快振作起来。在他做家庭教师期间,他的方言文学创作取得了意想不到的成功。罗伊特的经历,与塞万提斯的生活有许多相似之处:塞万提斯,这位世界文学中的经典幽默作家,在二十八岁时曾被俘当了五年奴隶,后来又多次入狱,并在监狱里开始创作《堂吉诃德》(Don Quijote)。而罗伊特自己在信中写到,他作品中对人生的幽默、乐观的表现,归功于当年监狱单调的生活,"苦难使我成为作家"。

罗伊特的作品多以故乡梅克伦堡为背景,采用北德低地方言写作,风格轻松、幽默、讽刺。第一部体现他创作风格的文学作品是他的诗作《里默斯的小虱子》(Die Läuschen un Rimels, 1853)。之后,他又以幽默的笔法,创作了一系列小说,其中包括《当法国人占领的时候》(Ut de Franzosentid, 1860)、自传体长篇小说《当我坐牢的时候》(Ut mine Festungstid, 1862)、代表作长篇小说《当我打短工的时候》(Ut mine Stromtid, 1862—1864)、最后一部讽刺长篇小说《殿下》(Dörchläuchting, 1868)。罗伊特惟一一部严肃的文学作品是叙事诗《无家可归》(Keine Hüsung, 1857)。这是他倾注了自己的心血、出于对农奴深深的同情而创作的,诗作反映了农奴们政治上的无权和人身的不自由。

1840年,罗伊特刑满出狱后,把自己七年的监狱经历,写进了《当我坐牢的时候》。此后,他当上了农业见习生,打算开始新的生活。就是在这段时间,他对梅克伦堡农村中地主与雇工之间的尖锐矛盾有了深刻的认识和体验。这段经历,后来被加工成三卷本的长篇小说《当我打短工的时候》:故事发生在1829年的梅克伦堡。佃户哈维尔曼因欠债失去了妻子和田庄,和女儿路易丝去投靠姐姐。姐姐和姐夫约翰·努斯勒带着一对双胞胎女儿丽宁和密宁经营着雷克索夫田庄。在姐姐家,哈维尔曼遇到了年轻时的好友查哈利阿斯·布莱斯希。他把哈维尔曼介绍到宫廷顾问冯·拉姆博的田庄去做管家。路易丝由贝伦斯牧师夫妇抚养。

十一年后,雷克索夫田庄一片祥和宁静;路易丝成为养父母的宠儿;冯·拉姆博先生的侄子弗兰茨·冯·拉姆博和贝伦斯夫人的侄子弗里

茨在田庄当见习生。弗兰茨和路易丝之间暗生情愫,两情相悦。肤浅的弗里茨却徒劳地想博得路易丝的欢心。后来,有两位大学生来到宁静的田庄,准备神学毕业考试。他们分别与双胞胎女儿相爱结婚,一个接替去世的贝伦斯先生的职位成为牧师,另一个接管了雷克索夫田庄。

但是,冯·拉姆博先生的田庄的情景却不令人乐观。他为他的子女们担心。哈维尔曼刚刚替他向放债人默瑟斯筹款,为一个女婿偿还了欠投机商波穆赫斯克普的债务,并且提醒他警惕波穆赫斯克普。他惟一的儿子阿克塞尔也因欠债被迫向被人称为杀人不见血的高利贷者斯卢苏尔借债。波穆赫斯克普开始觊觎拉姆博的田庄和贵族头衔。但是,哈维尔曼和冯·拉姆博先生是他最大的障碍。不久,冯·拉姆博先生去世,阿克塞尔继承父业,成为田庄的新主人。由于阿克塞尔对田庄事务一窍不通,而且一意孤行,因此田庄经营陷入混乱。波穆赫斯克普看到机会来了:他与高利贷者斯卢苏尔勾结起来,骗取了阿克塞尔的信任,支持后者的错误计划,还借钱给他,并挑拨阿克塞尔和哈维尔曼的关系,企图除掉这个眼中钉。本来哈维尔曼就反对阿克塞尔的计划,正巧一个下人偷走了两千塔勒,波穆赫斯克普就趁机诬陷哈维尔曼与盗窃案有牵连,迫使其辞职。由于找不到账本,阿克塞尔公开指责哈维尔曼偷窃,并用猎枪逼迫他招供。两人因此而扭打起来,猎枪走火,阿克塞尔受伤。

哈维尔曼离开田庄去找女儿。这时,去外地求学归来的弗兰茨向路易丝求婚,遭到哈维尔曼拒绝,因为他必须先洗刷掉自己的偷窃罪名,还自己一个清白。

哈维尔曼离开后,波穆赫斯克普和斯卢苏尔就逼迫阿克塞尔还钱。阿克塞尔动用了姐姐们的遗产也还不清债务, 眼看田庄就要落入波穆赫斯克普手中。这时,1848年革命的浪潮影响到这里。小资产阶级改革协会组织了联欢会,打算消除阶级对立,而且波穆赫斯克普被自己田庄的雇工赶走了。阿克塞尔的妻子请求哈维尔曼帮忙。哈维尔曼说服了布莱斯希、贝伦斯夫人、姐姐和默瑟斯一起帮助阿克塞尔。阿克塞尔在布莱斯希的劝说下打消了自杀的念头。这时,弗兰茨挺身而出帮助自己的堂兄阿克塞尔,与阿克塞尔交换了田庄。两千塔勒的盗窃案也查清了,弗兰茨与路易丝幸福地结合了,经营着田庄,还建了一座孤老所,哈维尔曼、贝伦斯夫人和布莱斯希住到里面。

《当我打短工的时候》是罗伊特最著名、篇幅最长的一部作品。小说描绘了1830年到1848年间梅克伦堡地区的社会风貌，真实地塑造了农村和小市民阶层的各种典型人物形象，语言轻松幽默。小说情节复杂，人物众多，形象鲜明，至今仍是梅克伦堡地区文学中最受喜爱、影响最大的作品。作品中恶的化身是不惜一切手段追逐名利的波穆赫斯克普，与他相对的是代表旧秩序的、正直的老贵族冯·拉姆博先生。罗伊特对于自己社会地位最为接近的农村中等阶层——管家和小佃户表现出最大的同情和好感。其中的哈维尔曼不仅是将所有情节连接在一起的关键人物，更是作者理想中高尚品质和完美道德的化身。另一位管家布莱斯希则是一个消除所有社会对立的人物，他代表着先进、启蒙思想，宣传进步，他智慧忠诚、乐于助人，他的行为，是抽象道德和理想在现实中的具体表现，而且，他狡猾的幽默和红脸膛、翘鼻子、短粗腿的可笑外貌，使他的品行更加可信。因此，他是人民力量的化身，是罗伊特作品中最广为人知的人物。罗伊特这部小说的目的在于展现善恶斗争中善的胜利，呼唤各阶级之间的和解。小说结尾出身贵族的弗兰茨·冯·拉姆博和路易丝·哈维尔曼的结合，就是非常明显的暗示。小说这种无视现实的理想化和解，以及时间上的距离、北德低地方言和幽默的风格，明显缓和了社会冲突和矛盾。但是，作品中真实、鲜明、典型、简洁的人物性格塑造和独特的风格，体现了罗伊特的最高创作水平，奠定了他这部代表性作品的文学地位，显示出超越时代的魅力。

六　台奥多·冯塔纳

在德国的现实主义作家中，冯塔纳(Theodor Fontane，1819—1898)是社会批判性最强的。早在40年代，冯塔纳就开始了文学创作，不过主要是诗歌，特别是叙事谣曲。但是，作为现实主义小说家，他的确算得上是大器晚成：1878年，他的第一部长篇小说发表时，他已经五十九岁了。在此后的二十年里，也就是说，从六十岁到八十岁，冯塔纳创作出二十多部伟大的现实主义时代小说，成为德国现实主义文学的杰出代表。

(一) 生平

台奥多·冯塔纳出身于一个法裔家庭，父亲路易·亨利·冯塔纳以开药店为生，善于叙述典故轶事，对儿子有很大的潜移默化作用，这是冯

塔纳晚年才意识到的。他的自传体长篇小说《我的童年》(Meine Kinderjahre,1894)对此有详细的叙述。冯塔纳的出生地是德国北方的一个小镇，地处边区，风气闭塞，没有活跃的气氛，为此他精神上没有少受苦。所以，他一生都在寻找自己真正的家乡，在斯温纳门登、莱比锡、伦敦、爱丁堡、柏林都居住过，他有过三次英国之旅，1844年去了十四天，1852年作为普鲁士驻外记者去了五个月，1855年至1859年则是作为通讯社负责人、自由撰稿人，这些国外生活和工作的经历对他影响深远。最终他选择柏林作为终身居住地，柏林成为他真正的家乡，柏林原就是他父母亲的出生地，也是法国移民的聚居地，这地方的法国移民集新教的良心自由观念和卡尔文教的宿命论于一体，具有市民阶层的责任心和忠诚与追求家财的特征，也就是说集法国与普鲁士于一身。

他十四岁辍学离家去柏林，住在一位浪荡而负债累累的叔叔家，叔叔吞没父亲寄给他的生活费。在这里他见识了一种虚假而表面化的生活。他先做药店学徒工，一面工作，一面写作。到了1849年，他决定放弃不合自己兴趣的工作而专事写作，过着完全没有经济保证的生活。他说："我成长的环境中，从来没有一件事情是顺利的。"当时的柏林是警察国家普鲁士的柏林，冯塔纳与之格格不入，然而出于生活的考虑，他服务于受他强烈攻击的普鲁士的报刊，这样的妥协在当时似乎是避免不了的。

1844年，柏林的文学俱乐部"施普雷河上的隧道"(Tunnel über der Spree)接受他为成员，参加这个俱乐部的都是当时文坛名人，这样一来他在写作上得到了鼓励和帮助，经济情况也有一定的改善。1850年，冯塔纳终于与相爱五年的艾米莉结婚，他们性格互补，在近半个世纪的婚姻生活中，这对夫妇相亲相爱相扶持，难以想像，没有艾米莉的支持，冯塔纳的未来会是什么样。冯塔纳给妻子和给女儿的信，数量巨大，内容丰富，文字优美，是了解冯塔纳的作品与生平的最佳文字。

冯塔纳漫长的一生创作出的作品，其数量几乎可以与143卷本的歌德作品相比。最初主要写作诗歌，多半是叙事谣曲，带有浪漫主义色彩，这与个人的爱好有关，但也与环境和时代社会有关，那时候的德国，还没有形成像巴黎或伦敦这样的大城市，没有集政治、经济、文化于一体，又与世界其他地方有密切联系的都市，年轻的冯塔纳经历不到表现历

史趋势、有代表性、有模式意义的社会事件,又何从写起。像斯汤达、巴尔扎克、狄更斯他们所写的社会小说在德国还暂时无法出现。

从事记者生涯后,他写的主要是社论和报告性文章。由于有了民主共和思想,所撰写的报刊评论十分尖锐,言论也颇为激进。随着时间的推移,他逐渐形成自己对文学的看法,觉得现实主义是真正的艺术。1853 年他就说:"现实主义和艺术本身一样古老,更有甚者,现实主义就是艺术。"在国外见到了比家乡进步得多的国家、社会和人民,见到另一种生活方式,他学着从日常生活中提取写作的题材,不从书本学习写作,而在生活中学习。他思考历史,观察世界和社会中的大小事件,注意细节。他在国外看到、学到一些东西,因而对国内的认识有所更新,他说:"在国外,我们学会认识自己拥有的东西。"这句今天看来放之四海而皆准的话,在当时确是自身艰辛的体验。回到柏林后他开始写《勃兰登堡漫游记》(Wanderungen durch die Mark Brandenburg,1862—1882),断断续续十多年的时间,共出版四册。这些作品以最小的形式尝试运用从英国学到的方法,即从生活中提炼写作题材,他描写家乡人民的生存条件、生活状况和他们的生活习惯及思想方式,从贵族到市井小民的一举一动他都观察描写,虽然离他所认可的现实主义艺术仍有距离,但是这些写作练就冯塔纳独一无二的观察能力,成就了描写细节的本领,没有这样的本领,后期的小说是不可能出现的。不过,细节是原材料,等待着以更加具有文学意味的描写被融合到作品中去。

作为战地记者的冯塔纳在铁血宰相俾斯麦统治时代,写了三部战争作品,《1864年的石勒苏益格—荷尔斯泰因战争》(Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahre 1864,1866)、《1866年的德意志之战》(Der Deutsche Krieg von 1866,1870/1871)、《1870—1871年的普法战争》(Der Krieg gegen Frankreich 1870—1871,1873/1876)。另外,冯塔纳还写了许多游记,所有这些写作都以对现实的细致观察为基础,用客观、公正的态度写出,为后来写社会小说做好了准备。

除此之外,冯塔纳还是一位出色的文学评论家和剧评家,他的剧评如今整理起来有三大本,共有印得密密麻麻的两千页。他的评论以剧作是否有生活的真实基础为标准,所评论的剧作家从古到今都有。在德国的剧评陷入困境的时刻,冯塔纳义无反顾地担任起这项有益于社会文

化的工作,并且在很长的时间内是孤军奋战,这在德国戏剧史上是绝无仅有的现象。他的文学评论也一样出色,当时许多人评论文学作品以意识形态为评判标准,他则对于世界观持宽容态度,而对作品艺术性严格要求,认为艺术就是艺术,来不得半点虚假。在他自己的文学作品中,审美与伦理完美地结合在一起。

(二) 长篇小说创作

1871年以后,柏林成了德国政治、经济、文化中心,社会和时代的矛盾也集中表现在这里。在各种矛盾和各种力量的互动中,社会未来的面目将逐渐成形。柏林成了冯塔纳描写社会和时代的模型。进入70年代以后,从前的种种准备工作结束了,即将进入老年的冯塔纳开始了真正意义上的小说创作,带领德国现实主义小说迈进一个新纪元。当代社会的种种现象成了小说描写的对象,即使是历史题材的小说,其目的也在以古讽今,历史不是目的,而是手段。他的一切兴趣和精力集中在当前社会状态,他认为让事物本身说话就是最真的艺术,但他的观点和自然主义不同,他认为现实主义并非必须与丑恶为伍,只有与美结合并且把同时出现的丑加以转化,才是最真实的,最好的办法就是幽默,他小说中许多人物的语言充满幽默。近二十年的时间里,老年冯塔纳创作出十四部小说,奠定了他持续至今的现实主义伟大作家的地位,使德国文学有了可以与法国和英国社会小说相比拟的作品。对个人而言,在小说创作中他得到了作家真正的乐趣,他觉得在那令人绝望的时代,小说是他惟一的快乐,是他身心赖以休息的惟一活动,只有写小说,他才感觉自己是作家,他才感到快乐。

1. 初期小说

经过多年的准备工作,《暴风雨前》(Vor dem Sturm) 在1878年出版了。故事发生在1812年冬季,拿破仑刚刚失败,解放战争即将开始之前。这是冯塔纳为数不多的历史小说。不过,小说的题材虽然取自历史,但是所涉及的问题已经反映出当代社会的状况,书中人物的思想、行为和态度,直到冯塔纳写作的时代仍然没有改变。问题涉及普鲁士贵族的价值和他们的任务,也涉及爱国主义的本质和局限性。冯塔纳并不反对国君、宗教和道德,但他对这三位一体的夸夸其谈痛加批判。《沙赫·封·乌腾瑙》(Schach von Wuthenow, 1883) 的题材也取自历史上发生过的事

情，小说批判了普鲁士贵族和军官僵化的荣誉观念和他们的行动能力的低弱，为冯塔纳后来一系列社会小说奠定了主题。这部小说标志着冯塔纳从历史小说向社会批判的时代小说的过渡。

除了这两部小说，冯塔纳晚年其他十二部小说都取材于当时的社会，展现了整个时代和社会的面貌，以及各阶层在社会转型期的生活和思想感情的状态和矛盾。冯塔纳在他的社会小说中记录了人与人之间被扭曲的和被破坏的关系。等级差异和社会规范禁锢着人们，威胁着他们的幸福，特别是他们的婚姻。冯塔纳常常在作品中表现婚姻的失败，因为主人公往往是由于社会和经济原因而联姻，彼此之间没有感情；而另一方面，有情人因社会等级的差异而无法成为眷属。但是，冯塔纳的时代小说并不仅仅是婚姻小说或爱情小说。他小说中表现的家庭矛盾，实际上折射出当时社会普遍的不安定和动荡，反映了传统的道德规范不再适应现实生活。而这种不顾个人感受和要求、一定要维持某种秩序的强制性规则，往往会使个体成为它的牺牲品，而在这其中，女性首当其冲。于是，妇女成了冯塔纳时代小说的主要角色。妇女被强迫接受她们的社会角色，行为举止必须符合社会规范，否则就会被社会所唾弃。在冯塔纳的小说中，虽然男性也受到这些规范的束缚和压抑，他们的行为甚至还可能是某个冲突的导火索，但是，处在事业成功压力下的男性，已经接受了这些规范，意识不到这种矛盾了。

2. 柏林系列长篇小说

描写通奸故事的小说《通奸的女人》(L'Adultera，1880)，根据当时发生在柏林的真实事件写成。商务专员施特拉腾娶了年仅十七岁的没落贵族女子梅兰妮为妻，并引以为自豪。他买了一幅复制的廷托雷托的油画《通奸的女人》送给梅兰妮。面对这样一幅带有轻微警告意义的画，梅兰妮如此评论："我禁不住要说，这画里隐藏着一些鼓励人的东西。廷托雷托这家伙就是这意思。好好看看！……她哭了……当然哭了，但是，她为什么哭？那是因为大家不断告诉她，她有多坏。于是，她相信了，或者说，她想要相信自己真的道德败坏。但她内心却在抗拒着，她无法找到自己的败坏……我得向你承认，其实她让我感动。在她的过失中含有那么多的无辜无奈……一切好像是注定的。"她似乎无心说的话，后来应验在自己身上。谈话不久后，家中住进来访客埃本纳泽·卢本，他是一位

法兰克福贵族的儿子，年轻而帅气。日常生活中，丈夫说话有欠审慎，经常不假思索，有时还粗暴无礼，这让梅兰妮在有教养的客人面前无地自容。为自己的丈夫感到羞耻的同时，她逐渐对年轻的卢本产生了好感。在一次乡村别墅舞会中，梅兰妮和卢本互相表达了对对方的好感，之后不久，两人在一处温室中亲热了一番，梅兰妮觉得该对后果负责，于是决定离开丈夫和孩子，与卢本生活在一起。离开前，两人有很长的对话。斯特拉腾表现出超乎常情的气度，他爱她，想留住她，认为她的行为只是年轻女子一时的冲动，他说，发生过的事是不该发生的，但他不想失去她，请她留下。这时候梅兰妮说，每个人心中都铭刻着法则，她感觉到法则的存在，她必须走，她知道丈夫爱她，愿意对她的行为视而不见，但是他不可能永远这样，社会不允许这样，丈夫也将心有余而力不足。没有人会忘记这事情，因为记忆的力量很强大。她说，污点就是污点，罪责就是罪责。更重要的原因在于，梅兰妮明白，如果她从内心反省自己，并从心底里感到悔恨，那么就她自己而言，她可以留下，但她做不到。她仅仅觉得应该有负罪感，但实际上内心没有负罪感，她的理智屈服了，而内心在抗议。内心的需求正好同将他们分开的法则相符合。她需要的内在秩序和忠贞只有她离开才能实现。我们看到，梅兰妮在这特殊情况下的决定，符合外在的规则和内在的道德需求。当时的文学评论认为，为人妻者居然毅然决然走出婚姻，另结良缘，大大违背市民的道德观。与丈夫离婚后，梅兰妮和卢本两人在意大利结婚，后来又回到柏林，他们生活愉快，但是，圈内人都排斥梅兰妮，称她为通奸的女人，孩子们也不理会她了。好不容易安排了一次会面，而大孩子说，我们没有妈妈，这让梅兰妮经历了难以忍受的痛苦。与此同时，卢本的公司破产，梅兰妮和卢本共同以自己诚实和勤劳支撑起家庭。前夫寄来油画《通奸的女人》的缩小版，表示既往不咎，也表示对“注定的事情”的承认，梅兰妮终于找到自己真正的幸福。

尽管冯塔纳给这部小说安排了一个和解的结尾，但是，它的发表，还是引起了一片愤怒的谴责声。女主人公梅兰妮在第一次婚姻中，只是一个社会道具，而在第二次婚姻中，才作为一个平等的人，找到了自己的位置和幸福，所以，她的前夫在最后也伸出了和解之手。小说以漫谈的艺术手法娓娓道来，一气呵成。这是冯塔纳第一部以当代社会上层市

民阶层家庭为题材的小说，也开启了冯塔纳“柏林系列长篇小说”的序幕。此后的市民小说有《燕妮·特莱贝尔太太》(Frau Jenny Treibel, 1892)，婚外情小说有《泽西利亚》(Cecile, 1887)、《覆水难收》(Unwiederbringlich, 1892)、《艾菲·布里斯特》(Effi Briest, 1895)。

《泽西利亚》故事发生的地点也是柏林，贵族出身的退伍上校比埃尔·冯·阿尔瑙德娶了比自己年小二十岁泽西利亚。泽西利亚年轻漂亮，但她从小失去父亲，没有受到良好的教育。而且，婚前已经是一位老年贵族及其侄子的情妇，因而名声非常不好。阿尔瑙德当初要与泽西利亚结婚时，上司曾警告他，这桩婚事对一名军官来说并不合适。他因此在决斗中杀死了上司，并被判九个月监禁，之后被迫辞去军官的职位。所以，他心理不平衡，变得暴躁、自私，并沦为赌徒。婚后，他们两人性格不合，而且没有爱情，婚姻仅靠传统观念维持着。一次，在一处疗养地，阿尔瑙德夫妇认识了年轻的工程师戈尔顿，他是个充满激情但性格不稳定的人。戈尔顿立刻爱上泽西利亚。回到柏林后，戈尔顿经常去拜访泽西利亚。当得知泽西利亚过去的经历后，戈尔顿难以自持，他告诉泽西利亚，她现在这种生活状态是毫无出路的，并回忆起他们在疗养地共同度过的快乐时光。泽西利亚平静而坚定地请求他，要么继续保持现在这种友谊，要么彻底断绝来往。后来，戈尔顿在剧院里遇见泽西利亚与一个男友一同观看表演，在嫉妒和愤怒之下，便一直跟着泽西利亚到家，吵闹不休，对泽西利亚冷嘲热讽，进行污辱。上校得知他夜间在自己家中吵闹，愤怒之余，宣布决斗，戈尔顿中枪身亡。为了避免再次被监禁，阿尔瑙德逃往意大利，并留下一封信，要妻子到意大利找他。但是泽西利亚结束了自己的生命。

《泽西利亚》的创作，与《迷惘与混乱》(Irrungen und Wirrungen, 1888)和《施蒂娜》(Stine, 1890)有密切关系。它们的背景都是当时柏林的军官和贵族阶层。在这部小说中，冯塔纳依然把婚姻作为一种社会机制进行讨论。女主人公泽西利亚虽然没有教养，又好虚荣，但男人喜欢她，在与男人的交往上她完全是被动的。她的毁灭，是社会传统造成的。那个社会已经开始解体，所以它就更要努力维系旧的形式。阿尔瑙德之所以与戈尔顿决斗，并非出于嫉妒，而是为了维护自己的名誉。阿尔瑙德本来不一定非得决斗不可，但他必须按照习俗做事，泽西利亚这样的

女孩子，本也可以有生活的空间，可是，她在社会习俗的压力下，也感到无路可走，只有自尽。社会作为一种无情的力量，不给予个体自由选择的空间。小说的对话尽显作者描写人物内心世界的能力，而人物的内心世界又把多层次的社会问题显露无遗。

《迷惘与混乱》和《施蒂娜》中出现的矛盾来自贵族和平民之间不可逾越的等级差异。两部小说的故事开始是一样的：一位贵族青年爱上了小市民阶层的一位姑娘，他们真心相爱。《迷惘与混乱》的故事发生在19世纪70年代中期，柏林郊区一个小户人家，生活着洗衣妇尼普和养女莱娜，他们与邻居多尔夫妇和睦相处，过着无忧无虑的平淡生活，直到有一年夏天，莱娜认识了来此度假的少尉军官波托·冯·里奈克尔男爵。他们一见倾心，波托认为莱娜聪慧美丽，虽然没有文化，但感情纯朴真挚，毫无贵族社会的虚伪做作。他们彼此真诚相爱，形影不离，度过了一个美好的夏天。但是波托和莱娜都非常清楚，他们无法逾越等级的界线。社会和社会的习惯势力大大超过他们的力量，他们知道，他们相处的时间不可能是永久的。平民出身的莱娜对这一点更加清楚，可是她愿意付出自己的爱，她爱得自然而真切，同时也爱得清醒，没有任何幻想，他们只享受当下的欢乐时光。有一次，他们到郊外远足，遇见波托的几个朋友带着各自的女友出来玩。一群出身高贵的年轻人残酷地让莱娜意识到自己的社会地位，两位热恋中的人认识到，他们无法在社会规范面前保持自己的爱情。

此后不久，波托的父母提醒他，为了尽为人子的义务，应该与家庭富裕的表妹结婚，因为他们家的田庄遇到经济困难，表妹的嫁妆可以帮助他们渡过难关，重整田庄。波托从内心相信自己无法超越社会规范而生活，他觉得，秩序是国家和家庭赖以建立的基础，是最值得依赖的好东西，谁触犯秩序，谁就只有毁灭。莱娜本也知道波托总有一天会与一位门户相当的姑娘结婚，而且她认为他不得不如此做，和波托的分手终于在所难免。波托和肤浅的表妹结婚，表妹和莱娜简朴、真实、自然的个性相反，她只会人云亦云，没有自己的想法，她是她生长的环境的产物。不过他们的婚姻生活也并不单调，他们按照传统婚姻的模式过日子，一切有条不紊。几年后莱娜也嫁人了，他的丈夫弗兰克年龄比她大很多，为人正直，他是位严格、虔诚的工匠师傅，业余传道人。丈夫知道莱娜过

去的恋情，他喜欢莱娜，能够接受她，是一个宽容的人。门第之别迫使两个年轻人各自回归自己的生活圈子，事情走上该走的道路。一位年轻的朋友对波托说，斩断从前的情丝是痛苦的，藕断丝连在所难免，生命的一部分总是连接着那段感情，不过主要部分还是能够抽身而出，能够解脱。波托也努力这么做，他逐渐成熟，能够把自己的命运置于大环境中来审视。故事情节既叙述了出于两情相悦而产生的真实爱情，也叙述了符合当时的伦理道德和社会习俗的婚姻，二者似乎毫无冲突，然而事实并非如此。波托说出的戒律是，有许多事我们可以允许自己去做，但不能做触及灵魂的事，不能把心拉进去，即使只是拉了自己的心。然而，心已经被拉进爱情中，戒律注定要被触犯，莱娜说她全心全意爱波托，如果这是罪责，那么罪责在她，并且她因这罪责而快乐，她愿意为此付出代价。她赎罪的方式就是过并不快乐的日子。他们分开后，莱娜和波托都没有能够真正忘怀那段短暂的爱情经历，生命的主要部分实际上没能解脱出来，分离的痛苦时常隐约出现，生活在继续着，可是再也没有生活的朝气和真正的幸福。小说的悲剧性不在于英雄式的毁灭，而在于日常生活的空虚，这是另一种毁灭。

传统的门第观念左右着人们的价值观念和他们的判断与决定，年轻人生动活泼的感情被扼杀。逐渐没落的贵族阶层牢牢抓住既有秩序，年轻的波托摆脱不了这种秩序，显示出这一阶层岌岌可危的前途。冯塔纳似乎把人性中美好的一面注入莱娜身上，这位出身于社会底层的姑娘，情愿牺牲自己，全心全意投入一段没有结果的感情。小说情节给人的感觉是作者并不是控诉现有的社会规范，他似乎认为一切反抗都是不切实际的幻想，所以他让主人公们不反抗，而是回到自己阶层的环境去。但是，我们还是看得到小说对社会温和的及隐蔽的批判，因为，主人公们顺从社会规范的代价是牺牲自己的幸福。这部小说出版后，反响很大，在当时便被认为是部极为成功的作品，但是，保守人士多持否定态度，他们不能认同小说中贵族和一个熨衣姑娘的爱情，不能认同冯塔纳那种率直的写作手法，冯塔纳以纯朴、真切、自然形容莱娜的感情，他们则诋毁这是妓女的故事。

小说主要以人物语言表现人物性格和对事物的看法以及人物的喜怒哀乐，军官和底层百姓的语言各有特色。语言表达方式同时是小说涉

及的一个题材，比如，小说开始不久，波托到莱娜家玩，母亲和邻居多尔太太也在，莱娜提到，开始聊天可不是件容易的事，特别是在波托生活的上流社会圈子里，面对那么多相识或不相识的女士，怎能就这么聊开来呢。波托开始给她们演习，告诉她们，其实说什么都一样，喜欢不喜欢都没有关系，肯定和否定的话到头来都一样。莱娜不喜欢这种不真实的谈话，认为那是做作的说话方式，她说："你们就这样说话！"这对她而言简直不可思议。在翻阅莱娜的旧信时，波托回忆起莱娜所说的一切都有性格，表现出内在的深度。与此相反，表妹则按照社交习惯说话，虽能流利聊天，然而仍免不了矫揉造作。以语言的运用表示两个阶层之相异，冯塔纳重视语言的力量，由此可见一斑。小说生动地描写了平民百姓的日常生活，真实再现了柏林的地方景色。小市民在这部小说的表现远远超过贵族阶层。

《施蒂娜》所涉及的社会题材和《迷惘与混乱》相同，也是贵族与平民的恋爱因为门第不同而受阻。不过，这里的男主人公瓦尔德马伯爵与《迷惘与困惑》中的波托不同，他身体羸弱，意志坚强，决心冲出阶级的门栏、打破传统的限制与所爱的人结合。女裁缝施蒂娜也爱他，但是周围的人，特别是寡居的姐姐因为生计所迫常与贵族周旋，对贵族的本质认识深刻。她反对二人的结合，预感这种结合会带来不幸。瓦尔德马的愿望也遭到了贵族家庭的激烈反对。当瓦尔德马向施蒂娜求婚时，施蒂娜出于现实的考虑，认为自己必须把两人的爱情当做一场夏日的游戏，她感觉自己应该属于自己的环境，因此拒绝了伯爵，伯爵写下遗书服毒自杀，从葬礼上回来的施蒂娜也忧伤成疾，为此痛苦终生。这部小说的情节比较平淡，而且有些牵强，不过，冯塔纳的写作风格一如既往，真实而生动，柏林方言的运用使小说倍增特色。对社会习俗压迫人性的批判比较明显。这部小说完稿于1881年，一直没有找到出版商，到了《迷惘与混乱》出版后，《施蒂娜》才借此东风而与世人见面。

《燕妮·特莱贝尔太太》也是一部以市民为主人公的小说。出身于小生意人家的燕妮·特莱贝尔现在已经成为商务专员夫人，跻身上流社会。她虽然也沉湎于诸如浪漫的、理想的、审美的、伦理的事物，但是她觉得，财富和优越的物质条件才是最重要的，她的价值取向促使她大力干涉儿子的婚事。在一次家庭宴会的客人中，有珂琳娜参加，珂琳娜是

燕妮年轻时代的男朋友威利巴德·施密特的女儿。施密特如今是一位中学教师。珂琳娜才智出众，思想解放，个性突出，在晚宴中大大施展才华，目的是吸引燕妮的儿子雷奥波德的注意力。一同赴宴的有珂琳娜的表哥马歇尔·魏德柯普，他深爱表妹，看着这一幕，心中又急又妒。在回家途中，珂琳娜明确告诉马歇尔，她要嫁的人是雷奥波德，虽然雷奥波德的聪明才智比自己差，但是，嫁给他可以提高自己的社会地位和身价。当燕妮得知儿子爱上珂琳娜并与她订婚时，她大为震惊，决心反对到底。他反对的不是珂琳娜本人，而是她的家世。教师家庭虽然是知识家庭，但没有财富。燕妮想让儿子与富商的女儿希尔德佳结合，与有资产的大市民阶层做亲家。燕妮的丈夫老特莱贝尔是一个老好人，他有自己的看法，认为妻子的态度高傲无礼，但是说到底他身属上层市民阶层，他身上上层市民的价值观占了上风，最终他也同意妻子的意见。软弱无能的雷奥波德真心爱着珂琳娜，对她信誓旦旦，决心与母亲斗争到底，但是总是不能付诸行动，最后拗不过母亲，他与富商之女结合。与此同时，珂琳娜得知燕妮拒绝她的原因，于是放弃雷奥波德，而与马歇尔结婚。马歇尔学的是考古学，将来能够成为教授，与她的家庭可说门当户对。并且，她认识到，知识和金钱之间的结合，最终会给知识造成负担。两对年轻人各自回到原本属于自己的生活圈子。在珂琳娜的婚礼上，特莱贝尔家和施密特家重归旧好，市民社会的游戏规则战胜了个人的感情，市民的理性和市民社会的秩序得以维持。燕妮年轻时与施密特相爱，施密特当时送她的诗中有一句"当心心相印时"。对施密特而言，只有心心相印时两个人才有真正的生活。而燕妮老来时也对施密特承认，如果与一位有思想、重理想的男人结婚，生活即使清贫，可能也比目前的生活幸福。小说的副标题就叫《当心心相印时》，这对于故事情节的发展实际上是一种讽刺。小说中的对话将人物和人物生活于其中的世界活灵活现地表达出来，对话充满机智和诙谐。19世纪末的柏林有教养、有资产的市民阶层生活圈子及其价值观通过对话充分体现，那也是冯塔纳的生活圈子，冯塔纳借着施密特的声音，讽刺资产市民阶层的骄傲自大和喜欢炫耀的作风。他善于揭露虚伪与肤浅，不过他并不极端，也不带攻击性，把这部小说写成了具有轻松讽刺色彩的喜剧。他运用幽默和诙谐的语言，表达了他的包容态度，对他而言，只要在人性的核心

里还存在诚实和责任，那么幻想和偏见还是可以容忍的。

3.《艾菲·布里斯特》

《艾菲·布里斯特》(Effi Briest，1894/1895）也是柏林系列长篇小说中的一部，但它是冯塔纳最为人知的小说，同时是19世纪德国现实主义小说的代表作。这部小说的初稿写于1890年，是一部受到真实事件启发而写的小说。这又是一部涉及婚外情悲剧的小说。艾菲是容克贵族冯·布里斯特家的独生女儿。年近四十的因施泰滕男爵曾是艾菲母亲年轻时的情人，现在是凯兴地区的行政长官，他品格良好，恪守职责，前途无量。他来到冯·布里斯特家提亲，希望能娶他们的女儿艾菲为妻。艾菲的父母认为这是门好亲事，于是十七岁的艾菲成了因施泰滕夫人。但她事实上还是个孩子，根本想像不出婚姻到底是怎么回事，对广阔的世界和大城市的社交生活充满了幻想。而对比她大二十多岁，而且不苟言笑、讲究礼节的丈夫谈不上有爱情。作为新嫁娘，到了新地方，她有新鲜感，但是，久而久之，便感觉生活平淡。因施泰滕男爵工作繁忙，经常把艾菲一个人丢在家里，而凯兴又是个小地方，社交活动不多，她就更加感觉生活无趣，觉得生活中欠缺殷勤和关切，没有激励和爱慕。因施泰滕待她不坏，也是个好人，但他专注于自己的工作和仕途，无法满足艾菲的感情需要。另外，在新家里，她经常被莫名其妙的声音和怪影吓得不行，而丈夫不能理解，也不知道安慰她。后来生了女儿，艾菲逐渐成熟，然而孩子也无法解除她内心的寂寞。慢慢地，艾菲与新来的地区司令官克拉姆帕斯少校有了感情，克拉姆帕斯曾是因施泰滕的战友，与后者性格截然相反。他是个善于讨女人欢心的轻佻男人，觉得一切符合规矩的事都没有什么意思。不过，艾菲与克拉姆帕斯之间的感情没有激情，而且偷偷摸摸的约会也与艾菲的个性不合。因施泰滕后来被调到柏林工作，艾菲与克拉姆帕斯的恋情无疾而终，这对艾菲而言，反而是一种解脱。

在柏林，因施泰滕一家过着安静和谐的生活。这样过了几年，一切顺理成章。然而，某一天，艾菲不在家时，因施泰滕无意中发现了克拉姆帕斯从前写给艾菲的信，深感自己的人格和荣誉受到伤害。虽然他内心并无愤怒之感，也无仇恨之意，可是他说："人，不仅仅是单独的人，人属于一个整体。"个体由整体建构而成，他深知人受社会这暴君的统治，无可逃脱，为了恢复声誉，为了对自己和周围的人有个交代，他除了和克

拉姆帕斯决斗外别无他法。决斗中，克拉姆帕斯中弹身亡。因施泰滕并不认同通行的荣誉观念，他明白，自己做的事情只是为了一种概念、一种想像，全都是人为的，如同演出一幕喜剧，但他超越不了社会规范，他不允许自己有其他做法，他说："我现在只有继续把这出喜剧演下去，只有休了艾菲，把她毁了，也把我自己毁了。"虽然他还爱着自己的妻子，但他只能与艾菲离婚。艾菲的父母为了面子不让她回家住。母亲给她的信说得很清楚："娘家的门不能为你开。我们的家不能成为你的避难所，因为那就意味着，我们也会被排斥于社会之外，全世界都不会理睬我们，这是我们不愿意见到的。倒不是因为我们离不开周围的世界，离不开所谓的交际圈子，不，这不是原因。真正的原因是我们要对所有的人公开承认我们的理念，我们不得不对你的作为有个宣判，你，我们的独生女，我们如此钟爱的孩子。"为了社会的约定俗成，母女亲情被置于一旁。艾菲的父母和丈夫都已经内化了社会习俗和体制，他们从内心遵守这些法规，法与情不相容，他们选择了法。这样艾菲就只有和一个女佣在柏林租房子住，过着艰苦的生活。经她再三请求，因施泰滕答应让十岁的女儿与艾菲见面，这次见面对于艾菲是致命的一击，因为女儿不但对她不亲热，还表现出拒绝母亲的态度。本来就病恹恹的艾菲，从此一病不起。这时，艾菲的父母亲从医生那儿知道消息后终于把女儿接回家养病。艾菲安静地在自己的家乡辞世而去，内心对丈夫没有怨恨，她承认，丈夫所做的一切都是正确的，承认他性格中有许多善良和高尚的东西，只是他不懂爱情。因施泰滕孤独地过着剩余的日子，他知道，世间有一种幸福，一种他本来可以享受的幸福，如今幸福已经消失，也永远不可再得。

《艾菲·布里斯特》出版后，当时的评论就称赞冯塔纳对人所持的包容态度，他在书中对人们的作为不是审判，也不提出罪责问题，他所批判的是普鲁士过时的荣誉观。冯塔纳在1895年的一封信里谈到这部小说时说："我一向反对枪杀，如果为了激情而杀人，那还情有可原，但是，为了七年前的一场风流事件而开杀戒，那是太不值得了，作为丈夫，大可把已经过去的事当做趣事。因施泰滕本可以这么做，但是他不得不服从荣誉原则，如果没有这种对荣誉的迷信，克拉姆帕斯到现在还活着。"不但艾菲逃脱不了心灵孤独带来的命运的折磨，因施泰滕也没有冲出

社会规范的能力，他们两人都是社会的牺牲品。社会习惯和压制所组成的网牢牢罩着每个社会成员，大家都没有逃避的可能。

4.《斯特希林》

《斯特希林》(Stechlin，1897年发表于杂志，1899年成书出版）是冯塔纳最后一部小说。冯塔纳说过，《斯特希林》是政治小说。在某种意义上我们可以这么理解，不过政治性仅仅是《斯特希林》内涵的一部分，它的主题是新时代与旧时代的关系，是上一代与下一代的关系，涉及的是比政治更为广泛、也更具普遍性的问题。

小说情节不多，也不复杂，主要的有两条线索，一是老斯特希林作为贵族候选人在帝国议会竞选议员，结果落选，他败给了社民党人，借助这一事件的描述，读者对普鲁士的历史和当时德国社会的各阶层状况以及政治、思想潮流有总体性的了解。另一事件是他的儿子沃尔德马·冯·斯特希林少尉带着军事任务赴英国，这事仅仅一带而过。故事情节主要集中在下一代人身上，那就是沃尔德马和巴尔比男爵家两个女儿的爱情故事。巴尔比家是城市贵族，是见过世面的人家，作为驻英国的外交官，他们过着英国贵族式的生活，对于广阔世界有了解，他们的思想和对事物的态度与蜗居德国勃兰登堡的乡村贵族家大异其趣。沃尔德马在巴尔比的两个女儿间犹豫不决，最终选择了妹妹阿姆加德。就在沃尔德马与阿姆加德举行婚礼后去蜜月旅行的同时，老斯特希林一病不起，最后平静地离开了人世。得知消息后，沃尔德马辞去军职，带着妻子迁入斯特希林的别墅。

严格意义上说，这部小说几乎谈不上情节。1897年，冯塔纳在给出版商的信中写道："最后，一位老人去世，两个年轻人结婚——这几乎是这部五百页小说所写的全部。"小说主要是由对话组成，在对话中对外界发生的重大事件进行讨论和评论。冯塔纳在描述这部小说时说："一边是老派勃兰登堡省的乡村别墅，另一边是柏林新式贵族的住宅，各种各样的人汇集其中，谈论从上帝到现实世界的各种问题。全部是闲聊、交谈，在这其中，人物的性格和故事凸显出来。"

斯特希林是一个内陆湖，它属于勃兰登堡地区冯·斯特希林男爵家族。小说第一章开头就提到它，后来又在多次人物的谈话中突出它的特性，它的内部运动具有革命性，对外界发生的事情有所反应，火山爆发

之前它会喷水，对于远在爪哇发生的地震它也喷水预报，它象征世间万物相互关联。老都布拉夫·冯·斯特希林为自己家的这个湖感到十分骄傲，他在一定程度上把自己与湖等同起来。他对新生事物持开放态度，能够理解年轻人，是一个十分有个性的人物。他坚持传统，这是无可置疑的，但这只限于他自身的为人处世的态度和价值观，重要的是他知道，年轻人应该拥有自己的生活权利。他希望的是新旧交替之际，不要有断层，时代、社会和家庭都应该有连续性。他的自我讽刺，他发自内心的人道主义精神，他对他者的接受，让人看到他始终以理解和开放的态度保持住自己的本性。都布拉夫·斯特希林对事物持怀疑态度，他的言谈已经指向19世纪末的语言危机和1900年左右在文学作品中频频出现的对语言的怀疑态度，他坚持寻找中肯的字眼表达事物，因为他常感觉到，如果自己说的是相反的话，那听起来也会是正确的。就是这种语言危机感颠覆了固定的思维模式，小说中各色各样的对话和政治演说涉及社会各方面的问题，也表达了发言人对事物的看法和态度，正是有了对语言的怀疑精神，说出的话语和意见被认为是相对而非绝对的，这就给别人留下发表意见的余地，不同的见解也有被接受的可能。都布拉夫·斯特希林就像斯特希林湖所象征的那样，处在偏远的地区却联系着广阔的世界，来自古老的时代却联系着当前发生的一切。他身上体现了许多作者自己的观点。与他相反的是他的姐姐阿德海特，她思想僵化，全部注意力集中在自己生活的布兰登堡地区，对于外在世界完全视而不见，她的言行经常使她思想开放的弟弟尴尬不堪，她的作为也影响了下一代人的命运。她扮演的角色等于旧时代留下的化石，在不断变化的世界中注定灭亡。

小说中巴尔比男爵家大女儿梅露辛娜的角色比妹妹重要，她虽然出身贵族，却是适应新时代和新观念的青年，具有强烈的革新意愿。她说的一段话很能代表她的思想："我们刚从您的斯特希林回来，您的湖，那真是您这儿最好的东西了。当我知道他们要破冰时，我真的很反对。想起要侵犯和干预隐藏着的东西，甚至只是见到隐藏着的，就让我感到惊慌，我尊重既存事物，但同时也尊重变化着的、将要成就的事物，变化着的有朝一日会成为既存的。我们应该爱一切老的事物，只要它们还有权利存在，但我们实际上应该为新的事物生活，就像斯特希林湖教给我

们的,不要忘记事物的总体关联。关起门就等于砌墙把自己围起来,被墙围住就等于死亡。重要的是,我们要恒久不断记住这事。"在这个人物身上,作者下了很大的功夫,她的言行充满挑衅性,语言流畅,思路新颖,小说因为有了出自她的许多语言游戏而增加了生命力。

小说重点描写沃尔德马的心灵斗争,作为斯特希林家下一代的代表人物,他受家族地处边远地区和乡村贵族思想的影响,有一定程度的局限性,不过他走出家门,到了英国,接触了外面的世界,开拓了眼界,在与梅露辛娜的交锋中,生性本来柔弱的沃尔德马逐渐形成了自己的见解,越来越具有自己的个性,在这层意义上,梅露辛娜可以说是他的老师。

沃尔德马还有一位老师,那就是老牧师罗伦泽,他是一位充满智慧、人生经验丰富、对人性有深刻认识的人,对社会问题持开放立场,对不同思想存包容态度。这位社会意识极强的老牧师认为,旧的事物行不通而消失在新事物中,那是一种恩赐,新事物就是这样生成的,问题是,是不是应该有新事物,它是不是必然的。他认为新时代应该到来,必然到来。老牧师是小说中的一个特殊人物,他是基督教社会主义的代表人物,他从事的是有关信仰的职业,但小说通过对教士的讽刺,通过罗伦泽的上级主管科瑟雷格僵化而可笑的表现,对信仰的问题表现出怀疑的态度。罗伦泽是贵族家庭的老师,他的弟子沃尔德马将成为传统领导阶级的代表,他和贵族有千丝万缕的关系,然而他又宣扬社会主义思想,认为新的时代必然要来。书中对于当时的社会主义思潮有许多讨论,各人发表不同的意见。

评论者认为罗伦泽的立场反映了作者的政治立场,因为在冯塔纳老年时期的书信中,多次提到过第四阶级,他认为,贵族、教士、市民这三个阶层不是可怕就是过时,总是不断重复说过的话,只有第四阶级(即工人阶级)有前途,世界的改善从他们开始,工人阶级所思、所言、所写超越老的统治阶级,他们更真、更富有生命力,不但有新目标,而且有达到目标的新途径。

《斯特希林》是冯塔纳最后一部小说,可以说是他总结一生的著作,他把自己的思想感情和对政治、社会的诊断和人性的思考都融于其中,艺术手法炉火纯青。写完这部小说,作家的生命也近尾声了。

七　拉贝

威廉· 拉贝(Wilhelm Raabe,1831—1910)的叙事作品,无疑属于19世纪德国现实主义文学中的杰出作品。在四十年的创作生涯中,他写下了近七十部长篇、中篇和短篇小说。在这些作品中,他坚守着三月革命前的市民人文主义精神,对现实的社会进行了越来越彻底的否定和尖锐的批判。在他的早期作品《雀巷春秋》(Die Chronik der Sperlingsgasse)、《来自森林的人们》(Leute aus dem Walde)、《充满渴求的牧师》(Der Hungerpastor)中,主人公还能在一个小小的角落里实现自我,找到自己有限的幸福。而在晚期作品《鸟鸣谷档案》(Die Akten des Vogelsangs)、《老巢》(Alte Nester)中,则对现实生活环境的非人性进行了深刻的揭露。所以,当时市民阶层的读者喜欢拉贝早期的作品,因为他们在主人公身上找到了自己。

(一) 生平

威廉· 拉贝出身于下萨克森州一位法庭录事之家,没有读完正规中学就去做书店学徒,借书店的方便,大量阅读古今书籍,自学成才。这一经历和赫尔曼·黑塞有惊人的相似之处。1855年他到柏林攻读哲学,一面读书,一面写作。1857年出版小说《雀巷春秋》,一举成名而放弃学业,从此以写作为生。写作的收入使他经济上能够独立,使他有可能短期到奥地利和南德游学。离开柏林后,拉贝居住在沃尔芬比特尔,于1862年结婚,成家后移居斯图加特八年之久,这是他创作的中期,主要作品有长篇小说三部曲《充满渴求的牧师》(1863)、《阿布台尔凡》(Abu Telfan,1868)、《运尸车》(Schüdderump,1870)。1870年起回到家乡布伦瑞克,从此深居简出,在清贫孤寂的生活中写作,从不为了顺应读者的口味而改变自己的写作风格。这时期的主要作品以《老巢》(1879)、《不安的访客》(Unruhige Gäste,1885)、《奥德菲尔德》(Das Odfeld,1888)、《饭桶》(Stopfkuchen,1891)、《鸟鸣谷档案》(1896)、《哈斯腾贝克》(Hastenbeck,1899)为代表。

德国19世纪重要作家中,拉贝是惟一既无家财可为后盾,又无其他职业收入的自由作家,他完全依赖写作维持家计,从不敢怠懈。特别是进入70年代后,他写作上的艺术成就越来越高,而小说越来越不能够符

合读者的口味,书的印数减少,收入相应也减少了。他说自己一生经常处于经济拮据状态中,不知自己和家人明天的日子将会怎么样,这种思虑压得他透不过气，所以他将他书中某些喜剧性的欢畅场面比喻为一个将要溺水而亡者的透气行为。他也有一定的名气,但是读者对他的认识和他的自我理解很不相同。当时在读者中受到欢迎的是他早期在柏林和沃尔芬比特尔时期的作品以及后来居住在斯图加特时期的作品,即中期作品,那些作品虽然已有现实主义风格,但带有浪漫文学色彩,有浓浓的纯朴氛围和伤感情怀。晚期则进入真正的现实主义,在写作手法上又相当超前,作品受到冷落。他抱怨说:“德国人那么满意我早年写的《雀巷春秋》和《充满渴求的牧师》那样的幼稚读物,对我其他作品却视而不见。”这让他觉得德国人在虐待他。拉贝一方面很自负,另一方面却因为得不到承认而愤愤不平,他并不想做流行作家,但需要自己的读者群体,只是在他的时代,读者的口味受制于针对家庭出版的杂志和借阅图书馆借出的书籍，而拉贝已经不甘于写符合他们的标准的消遣作品了。文学的接受史中,当一位作家的作品的风格符合读者的期待视野时,也就是符合读者的口味时,作品就受到欢迎,当作品超出读者的期待视野时,作品就受到冷遇,读者的期待视野随着时间的推移,随着对新作品新风格的逐渐习惯而改变,逐渐形成新的期待视野,符合这新的期待视野的作品就得到好评。许多作家在他们的时代默默无闻,在后世却声誉卓著,就是因为他们走在时代的前面。拉贝后期的作品在当时没有受到应有的待遇,后世对这些作品却评价甚高,原因就在于此。

拉贝一生做出了两大决定,一是冲出市民的生活规范,放弃学业,成为自由作家。当时他只身在柏林,没有朋友,没有亲近的人,在大城市里完完全全靠自己构建了一个自己的世界，他成为市民社会中的另类人物;另一决定是从斯图加特回到家乡布伦瑞克定居,从此不再远行。

（二）小说创作

拉贝自己的生活经历,十分清楚地反映在他作品中的人物身上。经常出现在他作品中的典型人物有几种，其一是退居某地与世不谋的人物,不参与人世间的纷争,安心地过着自己选择的寂寞生活,成为市民社会的特殊人物或者边缘人物;其二是充满幻想和梦想、独立独行、叛逆成性、有幽默、爱讽刺的人物,这也是边缘性人物。小说的叙述者则多

半是市民社会的代表人物,他们适应社会现有秩序和规范,他们的伦理观和价值观符合社会要求,是社会道德文化的载体,他们有市民的正面品质,但往往也和市民的负面品质分不开,狭隘和中庸也体现在他们身上。几种不同的人物以各色各样的变调出现在拉贝的小说中,故事情节仅仅是用以显示人物性格的框架。

1. 早期小说

《雀巷春秋》(Die Chronik der Sperlingsgasse)是拉贝第一部作品,出版于1857年,到拉贝1910年去世时,已经再版七十次,可见其受欢迎的程度。麻雀巷是大城市柏林中的一条小巷子,历史古老,简称雀巷。小巷子里人们的生活和情感波折是这部小说的主要内容。小巷子有别于大世界,拉贝着重描写的是根植于小巷子里的人性,是居住在这儿的人们的痛苦与欢乐,是真正的生活。大城市柏林在这部小说中只是偶尔提及的布景,麻雀巷是大城市里的小绿洲,也是见证过去的中心点,是叙述者喜爱的地方。小说的情节显现三种时间层面,一是叙述者儿时的情景,以回忆的形式出现,二是住在麻雀巷的时光,最后是记录下这些人生百态的时间。三种时间层面交相融合,叙述上不分先后,真实与梦境交织在一起,片断与片断通过麻雀巷这个地方和叙述者而产生关联。小说的形式主要是日记,穿插一些回忆片断、旧书信和第三者的叙述,以现在已经年老而孤独的老人约翰·瓦哈霍尔德的角度叙述整个故事。故事情节涉及三代人。

从大学时代开始,约翰·瓦哈霍尔德就居住在柏林的麻雀巷。现在,年迈的约翰孤独地在麻雀巷七号进行写作。但是,他的思想常常离开冰冷、悲伤的现实,回到记忆的世界,想起早已不在的友人们。于是,1854年冬天,他开始在日记中写下自己的回忆,作为麻雀巷及其居民们的编年史。他的回忆、现实的经历、旧日的日记、思想和信件,共同构成了一部幽默而伤感的小说。约翰的邻居,漫画家施特罗伯尔为小说绘制了插图。

多年前,约翰为求学,离开家乡来到柏林的麻雀巷。在这里,他遇到了童年的玩伴:已经成为画家的弗兰茨·拉夫和玛丽。约翰和弗兰茨以及玛丽从小是邻居,他们两人都喜欢玛丽,最后是积极主动的弗兰茨取得玛丽的欢心,两人结婚后来到柏林。现在,他们成了邻居,约翰作为他

们最信任的朋友,跟他们度过了一段美好的时光。但是,玛丽和弗兰茨竟先后去世。为了抚养他们留下的女儿爱丽丝,约翰从自己居住的十一号搬到他们位于七号的家。后来,编辑维默尔搬进十一号,两人成为好友,直到维默尔因一篇政治文章被警察驱逐。之后,寡妇海伦带着儿子古斯塔夫迁入十一号。爱丽丝和古斯塔夫很快成为亲密的伙伴。后来,一个意外的发现使他们的关系更加亲密:原来,弗兰茨是一位伯爵的私生子,而海伦则是伯爵的女儿。也就是说,爱丽丝和古斯塔夫是姑表兄妹。几年后,他们二人结婚后定居意大利。此后,施特罗伯尔也即将离开柏林。临行前的几个月,他和约翰跑遍了柏林的大街小巷,了解穷人的困苦生活和悲惨命运,倾听他们的故事。后来,施特罗伯尔与一个穷鞋匠一起去美洲。鞋匠背井离乡移民美国,并不是要去冒险淘金,而是要逃避麻雀巷有碍健康的地下室生活,希望在新的世界里过上有尊严的、真正的人的生活。约翰的另一位教师朋友也因为参加过三月革命而流亡美国。只有约翰孤独地留在麻雀巷,平静地等待命运还会带给他的一切。

小说的故事情节只是外在的框架。《雀巷春秋》更主要的内容是描写巷子里各个阶层各个人物的生活和思想感情,其中有家道中落的女伯爵和小手工业者,有好心而幽默的记者和漫画家,除了主要人物,还有一些配角人物,他们也都个性鲜明,为小说增加不少生活气息,在忧伤感情的氛围里也有欢畅快乐的时刻。小巷子象征人们仍然留恋的田园式生活,这个世界是善良的世界,它赋予生活在这里的人们以生活的勇气和精神支撑。小巷子狭窄的空间并不一定是作为大城市的对立面而显出自己的优点,但是小说着重的内心情感却是由小巷子的空间衬托出的,小说结尾处还带出远方的世界意大利,作为与这最小的空间的对比。拉贝作品的主题,即内心世界的自由与外在大千世界中的秩序的对比,在这第一部作品中已经显示无遗。以小见大的写作意图也在此可见端倪,书中的一段话可以作为佐证:“一座住宅的历史就是住宅里的人的历史,住宅里的人的历史就是时代的历史,他们从前生活的时代,他们现在生活的时代,时代的历史就是人类的历史,而人类的历史就是……天哪,这么说下去,那就没完没了。我们赶紧回头,走下楼梯,到一层去。”

《雀巷春秋》之所以一出版就大受欢迎，有一定的文学社会学上的原因，19世纪50年代的德国读者，习惯于伤感情怀的文学，也喜欢读这样的文学作品，《雀巷春秋》的伤感和田园风格以及人性中的温暖正合其意。但是，长期以来，《雀巷春秋》被看做是一部温馨、感伤的轻松通俗小说。实际上，正如上面引述的小说中的那段话所说，大的历史，正是通过个人的命运体现出来的。不是麻雀巷的人们创造了历史，而是历史影响了他们。尽管小说叙述的是每个个人的故事，但是，这些故事像马赛克一样，组成了1848年革命后的历史画卷：编辑维默尔因受到出版审查而被驱逐，有自由思想的教师在革命失败后流亡美国，手工业者因丧失了竞争力而背井离乡。麻雀巷这个封闭的世界，在现代社会中逐渐解体，大城市的崛起摧毁了一切旧的结构。

2. 中期小说

拉贝的中期小说，也即斯图加特时期的小说以《充满渴求的牧师》、《阿布台尔凡》、《运尸车》为代表。相对于前期作品，这一时期的作品内容上多了一些对时代和社会的批判，小城镇的人们也表现出恶劣的习性，大城市更是罪恶的渊薮。《充满渴求的牧师》里的巴黎、《运尸车》里的维也纳，都代表罪恶和诱惑。小说的形式也有所改变，空间扩展了，时间扩展了，叙述的语气更多了一些讽刺和幽默，并带有嬉戏的色彩。

《充满渴求的牧师》叙述了汉斯·温威尔施和摩西·弗洛伊登斯坦的成长故事。他们都出生于穷苦人家。摩西因为是犹太人，常常受人欺负，汉斯经常帮助他，所以两人之间产生了友谊。汉斯继承了父亲对知识的渴求。“为了渴望知识，渴望得知事物的尺度，那些只有很少人明白、又很难去满足的尺度”，他走出家门开始学习神学。而摩西则渴望社会地位、财富和权力，所以，他选择学习的，都是能帮他日后飞黄腾达的专业：哲学、法律和其他科学。从此，他们走上了不同的人生道路。汉斯结束学业后，先后在乡村贵族、惟利是图的工厂主家当过家庭教师，期间历经了种种困难。最后经人介绍到柏林枢密顾问家当家庭教师，并获得了枢密顾问的侄女弗兰齐丝卡的爱情。摩西毕业后，野心勃勃地来到巴黎谋求财富和权力。本着为了目的不择手段的信条，他改信天主教，并改名为特奥菲尔·施泰因。后来，他通过老朋友汉斯的关系，进入枢密顾问的家庭，迅速赢得了顾问女儿克蕾欧菲娅的芳心。他按照自己的周密

计划，诱骗克蕾欧菲娅跟他出逃，试图通过这种木已成舟的方式逼迫顾问家同意他们的婚事。然而，他的如意算盘破产了：顾问夫人宣布把女儿逐出家门。汉斯作为摩西的朋友，也受到这件事的牵连，被解雇了。后来，枢密顾问去世，汉斯带着弗兰齐丝卡来到波罗的海边一个贫困的小渔村。在那里，老牧师为他们二人证婚。后来，跟随摩西私奔的克蕾欧菲娅经历了一场海难后，漂到了他们的渔村，并在这里孤独地死去，而摩西却飞黄腾达。老牧师死后，汉斯接替了他的职务，得到了"充满渴求的牧师"的美称。

在德语中，"饥饿"这个字，原本就有双重含义：除了生理上的饥饿，还有精神上的饥饿，即心理上对某种物质的渴望和追求。小说中的"饥饿"除了身体感到的饥饿，还有精神饥饿的双重意义：一方面是摩西对权力、财富、地位的"饥饿"，与之相对的是汉斯对真理、自由和爱情的"饥饿"。精神上的渴求在拉贝的世界观里占有极大的分量：摩西对外在财物和风光的追求，使他成为无恶不作的恶棍。而作者让汉斯靠着这股精神力量克服尘世的种种艰辛和诱惑，他成了贫困的牧师，不过他能够给周围的人以爱心和关怀，并找到了内心的安宁："我不平静地走上了自己的道路；但我找到了真理：我学会了区分真与假、表象与本质。"小说中这两个主人公具有截然不同的典型性格，走的也是完全相反的人生道路，他们之间似乎没有一条中间道路。但是，这种黑白分明的对比写法，使作品人物有些脸谱化。

小说对各阶层家庭生活和人物的描写带有社会批判的色彩，对进入现代的过渡期的时代也加以批判。对时代和社会的描写完全写实。不过浪漫文学的理念仍然主宰着小说的精神，个人内在的品质足以抵御外在的诱惑和艰辛。当时有人因拉贝把反面人物摩西塑造成一名犹太人，而指责他有反犹主义思想。其实，这只是一种误解。摩西的犹太人身份，只是他后来不择手段适应社会的一种心理原因。

《阿布台尔凡》进一步批判作家处身其中的时代与社会。小说的主人公莱昂哈德·哈格布赫，曾经是位神学院的学生，在三月革命中他从德国小城市逃到埃及，做生意欺骗了当地人而被抓，成为非洲阿布台尔凡地方黑人的奴隶，被一位荷兰人赎出而得以回国。然而他回到家乡后遇到的问题，比在海外的历险经历，其险恶和可怕有过之而无不及，在

海外所受的是身体的劳苦,在家乡所受的是精神的束缚。最初,小镇里的人们对这位从非洲回来的人抱着好奇心,不久,他们就容忍不了他的与众不同,他不愿意在城市某个部门担任职务,使得亲戚们大为吃惊,他们觉得他是个离经叛道而又无根的人。后来,当男士俱乐部把他称为废物时,父亲不得不把他赶出家门,因为自己是个守法的公民,不愿意因为儿子而成为人们嘲笑的对象。

小说中,德意志人民被称为“地球上最为老实的人民,自远古以来一直笃实忠贞,从未让他们的政府有过一次埋怨他们的理由”。对于莱昂哈德而言,与这群人相处,还不如在非洲过奴隶生活,这是叙述者对德国市民的无情讽刺,讽刺他们的循规蹈矩和自以为是,讽刺他们的虚伪、狭隘和僵化。只有市民社会里少数的边缘人物理解莱昂哈德·哈格布赫:莱昂哈德偶然结识了给公主担任女侍的贵族女子尼可拉·冯·施泰因,她佩服莱昂哈德富有魅力的、与众不同的看法,向他讲述了宫廷里的勾心斗角和庸俗市民们愚蠢的自以为是。表兄瓦瑟特雷特也是反动政治的受害者,他收留了莱昂哈德。在那里,莱昂哈德继续观察研究德意志庸俗市民生活的特征。通过表兄,莱昂哈德认识了睿智的老妇人克劳蒂娜,她十多年如一日,孤独地等待着离家出走的儿子维克多:十多年前,维克多的父亲作为法庭顾问,成为一次宫廷阴谋的牺牲品,之后,维克多就离开了母亲和故乡。在克劳蒂娜家,莱昂哈德又遇到了尼可拉。原来,尼可拉曾是维克多青年时的恋人,在苦苦等待十多年后,尼可拉才嫁给了冯·戈林默男爵。

莱昂哈德的行为当然也受到官方权力的管制:由于他在一次演讲中擅自讲到了自己的经历,并讽刺了家乡的现状,警察禁止他再做任何演讲。一年后的一天晚上,莱昂哈德意外地见到了为自己赎身的那个荷兰人,原来,他就是维克多。他这次回来,是为了揭穿戈林默男爵当年的种种罪恶,其中包括害死维克多父亲的阴谋,以及与尼可拉结婚的真正目的——为了隐瞒自己侵吞宫廷欠款的罪行。最后,维克多来到美国,在美国内战中加入南方军队阵亡。

“我们少数几个人对抗上百万的人,我们保卫一个小小的王国而对抗整个狂野的世界。”少数特殊人群终于敌不过社会常规,最终,革命意志干涸:尼可拉过着孤独的生活,表兄转而酗酒,莱昂哈德也计划结婚

并与社会妥协。小说讽刺了德国平庸小市民的狭隘，批判政治的专制，表现边缘人物无法生存，不是走上正规化的道路就是走向灭亡。

拉贝此前的作品中，没有一部像《阿布台尔凡》这样，对社会进行了如此全面的批判。但是，小说的批判和悲观基调，并没有引起读者和批评界的反响。

长篇小说《运尸车》是拉贝在斯图加特时期最重要的作品之一，与《充满渴求的牧师》和《阿布台尔凡》一起被称为“斯图加特三部曲”。实际上，它们之间并没有结构上或内容上的连续性。不过，它们在主题上的共同点是社会批判。而且，作者自己点明，从《充满渴求的牧师》经过《阿布台尔凡》到《运尸车》，是一段漫长的道路。

小说的标题来自北方德语中对瘟疫期间运尸车的称呼，运尸车本身在小说中并没有直接出现，而是叙述者多次联想到，所以，它代表着小说的象征意义。小说的主人公豪俞斯勒在小说的后半部分才出场。他是个不择手段、一心向上爬的投机者，他在维也纳挣了大钱，并被封为贵族。他的私生女玛丽身患重病，带着小女儿安东妮回到了故乡。在孤苦艰难的生活中，玛丽不久就离开了人世。成为孤儿的小安东妮被村里的好心人抚养长大，并与贵族地主的儿子海宁成为好朋友。海宁生性善良，乐于助人。他从小受到寄居在家中的两个远方亲戚的截然不同的影响：曾经参加过解放战争的老骑士卡尔有一颗开放的心，不断接受新思想、新事物；墨守成规的老小姐阿德莱德却固守着陈旧的思想。后来，安东妮也被接到海宁家，受到这两种教育，成长为美丽、高贵的姑娘，过着幸福的生活。但是，他们平静、温馨的生活被豪俞斯勒的出现打破：从没关心过外孙女的他来接安东妮，要把安东妮嫁给有权有势的人，好为自己的飞黄腾达铺平道路。几年之后，海宁去维也纳探望安东妮。他发现，身患疾病、精神痛苦的安东妮仿佛生活在一个金笼子里。出于同情，也为了拯救安东妮，他向安东妮求婚，但是遭到安东妮拒绝：虽然安东妮一直爱着海宁，但是，她知道海宁是出于怜悯才向自己求婚的，而且，她也知道，海宁救不了自己。为了让海宁死心，安东妮甚至还跟外公为她选定的伯爵定了婚。不久之后，安东妮就去世了。海宁回到故乡，与一位门当户对的姑娘结了婚。精神失常的卡尔和阿德莱德一起，忧郁地度过了余生。

在这部小说中，拉贝对暴富市民对金钱的贪婪追求进行了尖锐的批判，因为正是这种金钱至上思想，破坏了人与人之间的关系。在《运尸车》中，拉贝也没有对诗意现实主义的和解与和谐倾向表示认同。他在小说第二版的前言中写道："现在，又有一些好的、高贵的、可爱的、有意义的、重要的、恒久的东西，被放到运尸车上。"作者的这种文化和社会悲观主义，与当时的大环境完全不相符。拉贝仍然坚守着被启蒙市民的理想，认为社会的物质进步，威胁着这种理想。

3. 晚期小说

在他的晚期作品中，拉贝重新采用早期小说的叙事结构。长篇小说《饭桶》中第一人称叙述者与在《阿布台尔凡》中一样，离家多年后重返故乡。在返回南非的途中，他记录下自己回乡的印象，其中最重要的部分是他的朋友"饭桶"的故事。

《饭桶》(1891)可以说是拉贝后期创作的高峰。后人重新认识和评价拉贝与这部小说大有关系。不同于拉贝前期和中期带有教导性和启发性的作品，《饭桶》几乎像一部侦探小说。叙述者与绰号"饭桶"的儿时同伴一天之内的谈话内容构成小说的内容，其中展现出不同人物的不同生平的曲折故事。小说的现代性不仅在于其多层面的叙述结构，还在于叙述者在叙述过程中对叙述本身进行反思，对叙述进行颠覆。

南非德国移民爱德华回家乡德国度假，没有见到最好的朋友，忘年交斯托泽。斯托泽是乡村邮递员，他喜欢地理，由于经年累月送信，他走过的路程已经可以绕地球好几圈了。童年时的爱德华常常陪伴他送信。他对远方世界幸福生活的憧憬，影响着爱德华。正是受他的启发和鼓励，爱德华长大后离开家乡远走南非，到广阔的世界去寻求发展，并赢得了财富。但是，爱德华回乡时，斯托泽刚刚去世。爱德华拜访了同学，绰号"饭桶"的海因里希。小说记录的主要是"饭桶"的叙述，他随便地聊，随便地回答，有时把话题扯得很远，最终查明了一件许久之前发生的谋杀案件的真相。凶手就是邮递员斯托泽。

当年，海因里希是班里最笨最懒的学生，又因为贪吃，被同学们称为"饭桶"。当爱德华陪伴斯托泽在乡间路上奔波，听着关于远方的叙述时，"饭桶"却整日躺在草地上，遥望着红堡垒农庄，农民克瓦卡茨和女儿瓦伦婷娜住在那里。当时，克瓦卡茨被怀疑为杀死牲口贩子金堡穆的

凶手。虽然法庭因缺乏证据最终宣布无罪释放，但是，全城人都认定他是凶手，所有人都憎恨他和他的女儿。只有海因里希不相信，而且还挺身而出保护瓦伦婷娜。

后来，海因里希被大学开除，父亲也把他赶出家门。他来到红堡垒农庄，帮助克瓦卡茨重振旗鼓，并娶瓦伦婷娜为妻。此外，海因里希一直调查那件凶杀案，后来终于查明真相，凶手正是斯托泽：原来，斯托泽经常受到生性残暴的暴发户金堡穆的讥笑和讽刺。一次，终于忍无可忍的斯托泽拿石头扔他，正好打中那人的头部而致他于死地。事后，斯托泽不敢去自首，后又因为殃及无辜而内心备受折磨。知道真相后，海因里希出于对斯托泽的同情，在斯托泽死前，一直没有对任何人透露过。

这次重逢和交谈，使爱德华重新认识了海因里希：除了身体的肥胖和面对事物表现出的快乐，海因里希身上丝毫没有"饭桶"的影子。他是一个男人，一个凭借自己清醒的判断和独立的思想远远超出了同时代庸俗市民的男人。瓦伦婷娜也成为一名自信、满足的妇女。他们两人在红堡垒农庄，按照自己的理想，过着宁静、自由的生活。

在小说中，作者无情地鞭挞当时德国市民阶层的侵略性，揭露他们不顾一切追求成功的倾向，爱德华就是这种倾向的代表人物。"饭桶"表面无比懒散，但懒散的背后是他做事不达目的誓不休的个性，还有他的坚毅和能量。小说实际上有两位叙述人，即爱德华和"饭桶"，他们两人性格相反，他们所处的环境也大为不同。空间上爱德华远走南非，"饭桶"蛰居家乡；在世人眼中，爱德华积极上进，"饭桶"好吃懒做；爱德华经历丰富，见多识广，事业成功，富有家财，"饭桶"见识有限，一事无成。不过，小说勾勒出的爱德华，虽然见过世面，但他的思想和世界观摆脱不了家乡狭隘的市民性，而见识有限、未出过远门的"饭桶"，却能够摆脱习惯势力，在宁静中寻找自己的幸福。

《乌鸣谷档案》是拉贝的最后一部完成了的长篇小说。它已经没有了完整的情节。小说中的叙述者和拉贝其他主要小说一样，也是一位记录者、回忆者。这部小说的叙述结构和角度比起其他作品层次更多也更加复杂，由回忆、信件、当事人直接的陈述和一些引用的话组成，叙述不按照时间的顺序进行，读者只能从许多叙述的碎片中拼凑出小说的情节。

从小在鸟鸣谷一起成长的三个孩子卡尔、菲尔廷和海琳娜后来各奔东西,走上不同的生活道路。叙述者是卡尔。在一个冬夜,卡尔接到海琳娜关于菲尔廷死亡的讯息,他们两人在柏林菲尔廷的床前相见。于是卡尔开始了对童年的回忆,并且以非档案式的档案记录下他们成长的过程和从小至今的经历,同时记录了地处城郊的鸟鸣谷和居民们在工业化过程中的变化,从前的世外桃园、鸟语花香和从前的安静生活如今已经被逐渐扩展的工业地带所取代。三位小同伴中,卡尔走的是正常的、有教养的市民家庭的儿子们应走的道路,他受完法学教育,成为一位政府公务员,这时候已经是高级官员了,他的婚姻正常,娶了门当户对的妻子,生儿育女,儿女的教育按照一定的范式进行。卡尔具有典型的有教养的市民的品性,积极进取,勤劳负责,忠诚实在,他代表市民社会的秩序和价值观。菲尔廷则有才华有理想,他不懈地追求精神生活的自由和自我的实现,他敏感而高傲,鄙视市民价值观和市民社会的秩序,焚烧了父母遗留的财产,象征与这一阶层的决裂,成为市民社会中的另类人物,他的下场是失去生的意志,走上毁灭的道路。海琳娜是另一类型的人物,她看重物质财富,嫁给了百万富翁。

主人公菲尔廷不像拉贝以前其他小说中的人物,他没有选择顺应市民社会的规范,而是毫不妥协地抽掉自己生活的根基,毁掉父辈的物质遗产时也同时毁掉父辈传下的精神遗产,无法避免悲剧性的结局。不过,叙述者卡尔认为这位儿时的同伴是个有智慧、有洞见的人,有高贵的心灵。从他的叙述语气,可以看出他对菲尔廷有了仰慕之心。菲尔廷的死亡和对菲尔廷的回忆激起卡尔的反思,他开始感觉到自己中庸生活的狭隘,对市民社会的秩序有了怀疑,不过他本人并无改变现状的意图,而且对菲尔廷的过激行为也产生了疑问。这在一定的程度上表现了拉贝对自己身处市民社会的矛盾态度。

拉贝的小说与冯塔纳的小说大异其趣,冯塔纳小说中的人物和矛盾冲突都被置于当前社会,故事和情节在当下的社会条件下产生、进展。拉贝的人物虽然活动空间也很少,但他们能够超越自身所处的时空条件,找到自由解决问题的机会,某些伦理价值观能够超越时代而保存。几乎所有小说中的人物,不管境遇好坏,经历如何,在矛盾斗争中胜负如何,靠的全是自己。每一个人必须经过生活的历练,在历练和反思

中认识自己、认识外界，这样才能够分辨外表和本质、面具和真实，人物经历了艰辛和险阻，经历了幻想的破灭后，才能够找到自己。个体在拉贝的创作和世界观里占有极为重要的地位。写作和生活一样，“个人特性意味着一切，所谓的忠告一文不值。每一个人以自己的方式看世界，每一个人有自己的工具”。拉贝按照自己的特性写作，他作品的结构规律可以与他的生活态度相提并论，人物穿过一切表象、通过一切障碍，直达事物的核心领域，与此同时，增加认识，找到自己。

拉贝小说中往往有一位回忆着往事的叙述者，他是事件的参与者和记录者，他总是慢条斯理地娓娓道来，但在叙述中，他会借着许多其他的资料和人物的话，带出不同的视角和观点。后期作品更是突出这种特征，在独白中加上许多的对白，有叙述者与人物的对白，也有其他人物之间的对白，读者有时也成为叙述者谈话的对象。人物的性格和事件的情节通过不同层面和不同角度展现出来，多视角、多层面的叙述方式加上时空的交叉切换，对过去的事件的回忆和当下对同一事件的反思同时存在，不同人物的观点同时存在，叙述中解构和建构并存，事件因而处于动态之中，多义性和讨论性的倾向在后期作品中越来越占主导地位，连叙述本身也成为反思的对象，这种写作手法给读者提供了思考的余地，也增加了阅读的难度。拉贝同时代的读者还没有达到这样的期待视野，他们如何具备接受他的能力呢？随着时间的推移，人们清楚地认识到，拉贝的写作不仅仅可以联系18世纪幽默伤感的传统，还指向20世纪的现代写作手法，于是对他的评价有了转变。然而，身后的声誉如何能够补偿生前遭受的冷遇呢？

第三节　中短篇小说

一　中篇小说概念和现实主义时期的中篇小说

德语文学中的所谓“中篇小说”(Novelle)，与中国的中篇小说完全不同：在中国文学中，中篇小说主要是篇幅上的定义，指两万字以上，十万字以下的小说。而德语文学中的“中篇小说”概念，对小说的情节和结构有着严格的要求，与篇幅却并没有直接的联系：有的“中篇小说”还没有短篇小说(Erzählung)长，而有的“中篇小说”又接近长篇小说(Roman)

的规模。德语中中篇小说(Novelle)这个词,起源于意大利语的(novella),原本是一个法律术语,意为新奇的事情、奇怪的事情。后来成为一种文学体裁,主要归功于薄伽丘(Giovanni Boccaccio)的《十日谈》(Decameron,创作于1348年到1352年间)。《十日谈》中收录了一百篇故事,每篇都是围绕一个核心事件、情节直线发展、最后有个意想不到的噱头的散文体叙事文学作品,这就是德语文学中的中篇小说的雏形。薄伽丘的中篇小说注重的是情节的安排,而到了塞万提斯的《典范故事》(Novelas ejemplares,1613),中篇小说又有了一种新的种类,它不再仅仅提供一个消遣的情节,它的重点从情节转移到了人物性格的塑造。

薄伽丘的故事情节中篇小说和塞万提斯的人物性格中篇小说,都对德语文学的中篇小说产生了重大影响。从18世纪中期开始,中篇小说在德语文学中逐渐发展起来。此后,德语文学中关于这种体裁的设想和理论经历了很大的发展和变化:维兰德(Christoph Martin Wieland)提出,中篇小说的故事情节应该短小简洁;歌德对中篇小说的定义是"一个闻所未闻的故事"。到了浪漫文学时期,更是有许多理论家和作家提出了重要的中篇小说理论,例如,A.W.施莱格尔(A. W. Schlegel)要求,中篇小说的故事情节一定要有一个关键的转折点,因此,他认为,中篇小说的结构与戏剧有相似之处;而蒂克(Ludwig Tieck)则提出,中篇小说应该表现人物的思想、职业和观点。尽管这些理论家和作家对中篇小说的理解各不相同,尽管至今对中篇小说也没有一个统一的定义,但是,我们仍然能从中总结出能使中篇小说区别于其他散文体叙事文学形式的一些特点:首先,中篇小说的叙事集中在对惟一一个事件过程的表现上,所以,结构紧凑简洁;其次,故事情节的塑造与戏剧有相似之处,也就是说,情节应该从展开部分发展到高潮,然后有一个出乎意料但合乎情理、与人物性格和情节发展的逻辑相符的转折点;最后是结局,构成一个完整的情节结构。在这个过程中,情节的发展与人物性格的塑造应该紧密结合在一起。

19世纪初,克莱斯特(Heinrich von Kleist)的中篇小说创作,标志着德语文学中的中篇小说的崛起。19世纪下半叶成为中篇小说辉煌的时期。海泽在1871年总结中篇小说的历史发展时写道:"中篇小说从一开始对奇怪事件或编造出来的冒险故事的简单报道,逐渐发展成为一种

文学形式,它甚至能表现最深刻、最重要的道德问题。"现实主义时期,中篇小说与长篇小说一起,成为在德语文坛占据绝对主导地位的文学形式,有时,中篇小说的风头甚至盖过了长篇小说。现实主义文学最重要的代表作家施托姆(Theodor Storm)和凯勒在叙事文学方面的成就主要体现在中篇小说上,这一现象充分说明了当时中篇小说的重要历史意义。作家们之所以对中篇小说这种体裁情有独钟,是因为他们认为,无论从形式上还是内容上,中篇小说都最适合于表现时代的现实问题。原因在于,长篇小说复杂的情节和叙事结构,很难实现一个统一的、完整的形式结构;而且,现实中生活分裂成一个个相互矛盾的碎片,作为一个整体的生活不复存在,这种现象与长篇小说包罗万象的宏大规模相矛盾,更适合用中篇小说的叙事形式来表现。再加上,中篇小说作为一种相对年轻的文学体裁,其形式还没有完全固定,这在客观上为作家们的个性化的自由创造留下了足够的发展空间。所以,现实主义时期的许多作家反对用教条化的原则将中篇小说的形式固定下来。他们认为,文学作品的形式必须尽可能灵活,尽可能适应和接近客观现实的生活。只有为数极少的作家,如海泽,倾向于制定形式规则和理论,并使自己的创作服从于某种理论模式。

与此同时,现实主义时期出现了一种倾向,要提高散文体叙事文学的地位。施托姆在1881年曾写道:中篇小说不仅能表现最重要的内容,而且在这种形式中能够创造出文学的最高成就。中篇小说不再只是讲述一件不寻常的事情,以及事情发展中出乎意料的转折,今天的中篇小说是戏剧的姊妹,具有散文体文学中最严谨的形式。这种趋势,对中篇小说的发展起到了促进作用,使中篇小说成为最受作家们青睐的一种文学形式。

现实主义时期的中篇小说中,叙述者与他所叙述的事件保持距离,进行观察和复述。他不是编造故事,而是通过观察、回忆或转述等形式进行报道。这似乎给人以"客观"的印象,但是,在这客观的表象后面,却隐藏着主观的塑造和艺术的安排。于是,现实主义时期所特有的客观与主观的相对关系,在中篇小说的形式结构中得以体现,或者说它影响了中篇小说的形式结构。在虚构的文学中所表现的真实生活,因其客观现实性和主观反映及主观解释,具有了多种多样的特性:生活被表现为相

互对立、限制和促进的各种条件,它们之间可以被理解为因果关系,也可以被解释成相互交织的、无法探究的非理性关系。例如,成为中篇小说重要结构要素的偶然事件,体现了生活中不可预测的、非理性的因素。它表明,即使是在越来越规范的、能用因果关系进行理性解释的现实中,也有可能存在着出乎意料的因素,体现着神奇的力量和神秘的命运安排。对这种因素的表现和解释,极大地增加了小说的主观性。所以,在有距离的客观叙述表象后面,可以借助偶然事件的非理性,对现实进行非常主观的表现和解释。

中篇小说通常表现一个不寻常的事件过程。但是,现实主义时期,中篇小说作家们更加感兴趣的不是什么闻所未闻的事件,而是精神上不同寻常的人物,是他的内心活动、心理危机和他命运中的问题,也就是说,对人物的关注超过了对奇异的客观事件的关注。俄罗斯作家屠格涅夫之所以凭借其现代性在德国赢得了巨大的声誉,就是因为他不再像传统中篇小说那样注重讲述事件,而是着重表现处于社会和心理矛盾中的人物,从而使中篇小说具有了更为复杂的形式结构。现实主义时期的作家们致力于表现人最隐秘的内心世界,因此,原本中篇小说中人物身上哪怕是虚构的社会关系也逐渐减少,小说的内容和形式都完全注重表现人物的个性和内心。这无疑意味着叙事成分的减弱。就连凯勒这样最关注社会因素的作家,在后期的中篇小说如《苏黎世中篇小说集》和《象征诗》(Das Sinngedicht)中也选用了表现人物个人内心世界的叙述方式。叙事成分的消减,与断片式的、跳跃性的、场景化的、瞬间的叙事方式相符,因此,委婉和暗示性的中篇小说叙事技巧,取代了以往一目了然的明确叙事方法。现实生活越复杂,越多层次,越神秘,叙事就越会集中到个别事件、个别人物上面,因为,只有通过这种方式,才有可能对现实有一个"全面的"把握。所以,现实主义中篇小说中,单个的人和物变得重要和有意义。

中篇小说短小的形式,与现实主义文学要求近距离观察生活、表现内心感受的要求相符。现实主义中篇小说一方面要求完全忠实于现实生活,甚至要求细节的真实,另一方面,它也注重小说结构的紧凑,这就避免了不分轻重、不分主次、完全照搬现实生活的风俗画式的创作。它排除一切不重要的因素,以最完整和精练的形式,展现人的内心与外部

环境的紧密联系。所以,中篇小说创作中,作家们经常选用框架故事的结构,例如回忆体小说。而且,恰恰是在框架结构中,中篇小说的双重叙事结构得以充分体现:它将距离和隐秘、完整和断片、客观反映和主观审视融合在一起。叙事者与所叙述事件保持的距离作为一种艺术手段,掩盖了叙事的主观性。中篇小说巧妙地将客观、有距离的经历,与主观的反思和评判结合在一起;它客观的形式中,包含了主观的内容。所以说,中篇小说从反映内容到形式结构,到叙事方式,都完全体现了德国诗意现实主义的文学主张。

二 保尔·海泽的《德语中篇小说宝藏》

今天,保尔·海泽(Paul Heyse,1830—1914)这个名字或许只在中篇小说历史研究中才有意义,只有研究中篇小说理论发展的专业人员,才会对他感兴趣。但是,曾几何时,他被看做是歌德和古典文学的继承者,被巴伐利亚国王马克西米利安二世封为宫廷诗人,并于1910年成为第一个获得诺贝尔文学奖的德语作家。

海泽出身于大学教授家庭,因此从小就受到文学和艺术的熏陶。在上中学期间,他就开始了文学创作。他在柏林大学学习哲学期间,与作家冯塔纳和施托姆等人有了交往。后来,他转学到波恩大学攻读艺术史和法国语言文学,并于1852年获得博士学位。1854年,二十四岁的海泽应巴伐利亚国王之邀迁居慕尼黑,在那里结识了凯勒等作家,并建立了慕尼黑诗社,确立了自己在文学圈子里的权威地位。

海泽一生创作颇丰,共计有一百五十篇中篇小说、六十部剧作、八部长篇小说,还有数量众多的诗歌和译作。不过,他现在仍然被世人提及的,并不是他的文学作品,而是他的中篇小说理论研究。

1871年至1876年间,海泽收集了能够体现中篇小说艺术水准的优秀中篇小说作品,编辑成二十四卷的《德语中篇小说宝藏》(Deutscher Novellenschatz)。在书的前言中,海泽提出了他的中篇小说结构模式,也就是所谓的“猎鹰理论”(Falken-Theorie)。名字的来源是薄伽丘《十日谈》中第五天的第九个故事:富有的青年费代里戈爱上了美貌的乔凡娜太太,为了博得她的欢心,费代里戈挥霍了万贯家财。无奈,乔凡娜是位非常有操守的女子,丝毫不为之动心。后来,变得一贫如洗的费代里戈

只剩下一只心爱的猎鹰。不久，乔凡娜的丈夫去世，给她和年幼的儿子留下丰厚的遗产。乔凡娜的儿子却喜欢上了费代里戈的那只猎鹰，日思夜想，竟郁郁成疾。乔凡娜知道后，为了儿子，亲自来到费代里戈家中。喜出望外的费代里戈却拿不出像样的东西招待乔凡娜用餐，情急之下，他杀了自己的鹰。饭后，乔凡娜说出自己来访的目的是要替儿子要那只猎鹰。费代里戈不禁痛哭失声，埋怨上天故意和自己作对。而乔凡娜知道真相后，却为费代里戈的高尚人品所感动。最终，乔凡娜嫁给了费代里戈，并给他带来了丰厚的嫁妆。在这个故事中，猎鹰是贯穿始终的一个物，它把冲突推向高潮，并起到了决定故事发展和结局的作用。以这个故事为范本，海泽提出，每部中篇小说只能讲述一个事件、一个冲突，而且要有一个明显的转折点。而且，每部中篇小说都要有自己的“猎鹰”，借助它来凸显关键的转折。

在海泽的眼中，中篇小说的形式显然比内容更重要。他的理论，虽然并不是对中篇小说结构全面的美学定义，但却是对他本人中篇小说创作的写照和概括。海泽一生创作的一百多部中篇小说，多数为爱情故事，除了素材、主题、故事的地点有所变化，结构确实千篇一律。所以，他的中篇小说虽然极大地符合并满足了当时市民阶层的阅读趣味，但是，却很快沦为没有创造性的陈腐俗套。而且，他作品中的社会批判性，也并没有超越诗意现实主义的文学主张。他的小说中，哪怕是悲剧故事，最后也会有一个和谐的满足：或者是主人公喜结良缘，或者是找到了个人的幸福，或者是主人公得到了内心的净化与升华。就连死亡也意味着善的胜利，至少是逃脱困境的出路。

海泽和歌德一样，喜爱意大利，认为意大利是自然、纯朴的人们的国度，所以，他所有以简单和巨大激情为主题的中篇小说，故事都发生在意大利，被称为“意大利中篇小说”。其中包括《犟妹子》(L'Arrabbiata)、《特蕾庇姑娘》(Das Mädchen von Teppi)、《安德雷亚·德尔芬》(Andrea Delfin)等。作者根据自己在意大利旅游期间的见闻创作于1853年的《犟妹子》是最早的一部：

一个阳光明媚的早晨，牧师库拉托乘一艘小船前往卡普里岛。这时，因为为人倔强和冷漠被称为犟妹子的劳蕾拉，也要去卡普里岛，她请求牧师和船夫安东尼奥允许她同船。途中，牧师批评她对周围人表现

出冷淡和拒绝的态度。劳蕾拉告诉牧师，自己是因为目睹了父亲在世时对母亲的殴打，所以才不信任男人和爱情，下定决心终身不嫁。出于对男人暴力的恐惧，她不仅拒绝了一位那不勒斯画家的求爱，而且对安东尼奥默默的爱慕也视而不见。安东尼奥却一直试图用帮助和关爱来打动劳蕾拉。但劳蕾拉的无动于衷终于激怒了安东尼奥，他按捺不住狂野的激情，冲向劳蕾拉，要抱着她一起跳海。扭打中，劳蕾拉重重地咬伤了安东尼奥的手，然后自己跳入水中。然而，令人意想不到的是，劳蕾拉上岸后，居然采来草药，精心照顾安东尼奥的伤口。安东尼奥为自己的举动深感懊悔，不愿接受劳蕾拉的关心。但是，劳蕾拉却被安东尼奥的真情所打动，哭泣着扑到他的脖子上，紧紧抱住他，向他表白了自己的爱情。

《犟妹子》的结构也完全符合海泽关于中篇小说的"猎鹰理论"，这篇小说中的"猎鹰"就是劳蕾拉在安东尼奥手上咬的那个伤口。这个伤口不仅使情节峰回路转，最终成为皆大欢喜的结局，而且，它还揭示了劳蕾拉内心的转变过程：劳蕾拉一开始所表现出来的冷漠，实际上是对自己真性情无意识的压抑，她内心深处对爱情的渴望，实际上是在等待一个合适的时机爆发。小说出版后轰动一时。它语言清晰，结构简洁，对意大利的景色描写出神入化，这些都与当时受过教育的市民阶层的阅读趣味相符，读者感到，自己的生活感受在小说中得到表达和证实。

三　台奥多·施托姆

德国著名作家黑塞（Hermann Hesse）在谈到施托姆时曾说道："当年，年仅二十岁的我是多么热爱施托姆啊！今天，我的年龄增长了一倍，我依然常常怀着丝毫不减当年的感激之情阅读施托姆的作品。"

施托姆(Theodor Storm，1817—1888)于1817年9月14日出生在德国北部施勒苏益格-荷尔斯泰因州的小城胡苏姆。父亲是律师，母亲出身于一个古老的城市贵族家庭。从母亲那里，施托姆继承了对诗歌的感受力、对生活和艺术的热爱。他童年生活的经历，后来经常出现在他的小说中，特别是故乡的自然环境：广阔的湿地、长满红棕色野草的干燥地、恐怖的沼泽地，还有令人害怕的大海。大海虽然看不到，但听得到，呼啸的海风掠过海岛、浅滩和防海堤坝，盘旋在城市上空。

施托姆上中学时，阅读了歌德、乌兰德、艾兴多夫、海涅等人的作品，使他认识了真正的文学，视野更加开阔。1837年，他上大学开始攻读法律，但仍然没有停止追逐文学之梦。大学最后一个学期，他结识了包括蒙姆森兄弟(Theodor Mommsen和Tycho Mommsen)在内的一些志同道合的朋友。大学毕业之际，施托姆和蒙姆森兄弟共同出版了记录着他们文学追求的诗集《三个朋友的诗集》(Liederbuch dreier Freunde, 1843)。毕业后，施托姆回乡开设了律师事务所。但是，他很难适应这种有规律的新生活，为了自己的心理平衡，他比以往更需要艺术的慰藉：他创建合唱队，同时致力于收集民歌、童话、传说，并且自己创作诗歌。他最优美的抒情诗中许多写于这一时期。

除了诗歌创作，为了与枯燥、理性的律师职业抗衡，施托姆开始全身心地投入中篇小说创作。他认为，长篇小说作为传统文学体裁，已经陷入现代的社会生活中，与之相比，中篇小说由于集中表现一个具有诗意的事件，所以更能体现出文学价值。中篇小说之所以能真正体现出诗意，完全归功于它的形式短小。正因为如此，施托姆的散文叙事作品全部是纯粹的中篇小说。

(一)《茵梦湖》

施托姆第一部取得成功的中篇小说是出版于1850年的《茵梦湖》(Immensee)，施托姆因此而一举成名。19世纪的德语文学中，没有任何一部作品像《茵梦湖》这样赢得了如此多的读者。自1850年出版后，1865年已经出版到第十版，1876年第二十版，1895年第四十版，1905年第六十版，1915年第七十九版。《茵梦湖》中，已经能清楚地看到贯穿施托姆全部中篇小说创作的主题。他的小说，是关于人在与时间对抗中的力量和无能为力的挽歌。

《茵梦湖》是主人公，年迈的莱茵哈德，对自己痛苦爱情的回忆。他与伊丽莎白青梅竹马，整日在一起上学、游玩，友爱甚笃。作者在小说一开始着力描绘出一幅两个孩子幸福童年的美满画面，就更加衬托出他们童年的幸福随着时间慢慢流逝的悲伤。后来，莱茵哈德升入男校，只能在课余时间与伊丽莎白在一起。再后来，莱茵哈德到异乡上大学，就根本无法与伊丽莎白见面了。他们分别时依依不舍，相约通信。莱茵哈德常常给伊丽莎白寄童话故事，伊丽莎白在圣诞节给他寄去甜饼和礼

物。但是,实际上,他们最后一个幸福的日子,已经随着他们的离别而过去了。分手后,他们温暖的童年幸福,已经逐渐转变为冰冷的孤独。莱茵哈德在大学里度过了一个孤独的圣诞节。他遇到一个吉卜赛女人,她唱着一首感叹时间流逝和孤独的歌曲,暗示着莱茵哈德与伊丽莎白童年的幸福一去不复返和未来的孤独。

次年复活节,莱茵哈德返乡探亲,再见到伊丽莎白时,感到他们之间有了陌生感,而且,自己送给她的梅花雀死了,代之以他的同学埃里希送来的金丝雀。莱茵哈德返校后,与伊丽莎白的通信逐渐减少,最后完全中断了。两年后,莱茵哈德从母亲的来信中获悉,继承了庄园遗产的埃里希赢得了伊丽莎白母亲的好感,伊丽莎白遵照母亲的意愿嫁给了埃里希。多年后,莱茵哈德应邀去拜访埃里希在茵梦湖的庄园。旧日的恋人相见,感到无比惆怅。莱茵哈德给她全家朗诵民歌《依着妈妈的心愿》,更勾起了伊丽莎白的伤痛。两人湖边漫步,默默无语。莱茵哈德意识到,是时间的流逝将自己和伊丽莎白彻底分开,并最终夺走了自己童年的幸福。又过了许多年,莱茵哈德成了老人,孤独而寂寞,面对着镜框里伊丽莎白的画像,陷入甜蜜而痛苦的回忆中。时间越久,莱茵哈德就变得越孤独,童年的幸福就离他越远。

《茵梦湖》虽然表现了人面对一切转瞬即逝、面对时间无情地带走一切的无能为力和悲哀,但是,更重要的是,它通过回忆,即老年莱茵哈德的回忆来与现实中时间的流逝来抗衡。也就是说,童年的幸福虽然已经随着时间消失了,但是,它依然存在于老年莱茵哈德的记忆中,并能在回忆中复活。整篇小说,是老年莱茵哈德的回忆。莱茵哈德在回忆中忘却了现实的环境,往事历历在目,他仿佛重新回到了自己的童年。与生活的现实不同,在记忆的安全港湾里,对莱茵哈德来说,童年的幸福仍然是鲜活的,丝毫没有受到时间的影响和威胁。

然而,作品也没有停留在这第二个层面上。在作品艺术结构的第三个层面上,作者清楚地展示了用以对抗时间流逝的回忆的力量,最终也成为不断逝去的时间的牺牲品:暮年的莱茵哈德虽然在回忆中拯救了童年的幸福,但是,他本人面对时间流逝的威胁却无能为力。年事已高的他,已经接近生命的终点,随着他生命的终结,他的记忆也将会消失,所以,就连回忆,也会屈服于时间流逝的力量。

《茵梦湖》的结构非常明显，它在三个层面上表现了人与时间的对抗关系：首先，作为叙述者的主人公莱茵哈德不得不忍受时间改变带给他的痛苦，之后，他试图用回忆的力量来战胜时间，最后，他再次不得不屈服于时间的力量。在他其余五十多部中篇小说中，施托姆不断重复强调人在时间河流中的悲剧命运。

《茵梦湖》就像是一篇散文诗，小说中各个章节的功能，相当于诗歌中的节。小说中描写了一个个充满诗情画意的场景，而故事情节却被淡化到最低限度，其中还有许多极具象征意义的场景，例如，童年的莱茵哈德和伊丽莎白在森林里采草莓时迷路，莱茵哈德送给伊丽莎白的梅花雀死了，莱茵哈德在茵梦湖再次遇到成为乞丐的吉卜赛女人，其中含义最深刻的是茵梦湖中那可望而不可即的睡莲，象征着主人公之间近在咫尺却永远无法实现的爱情。小说中多次出现的诗歌，例如那首民歌《依着妈妈的心愿》，不仅与故事情节息息相关，而且突出了作品的诗意和抒情性。

关于时间流逝的力量，施托姆本人在现实生活中有切身的感受：他的三个姐妹先后死去，就连他的故乡也被丹麦军队占领。施托姆由于参加当地居民反抗丹麦统治的起义，被丹麦当局取消了律师资格，被迫流亡。他先后在柏林和波茨坦任职，但他无法抑制自己的思乡之情，处处都觉得陌生。终于，在1864年丹麦战争之后，普鲁士军队收复了石勒苏益格-荷尔斯泰因，施托姆回到故乡，担任总督。但是，好日子没有多久。回乡一年之后，1865年5月，施托姆的妻子离开了人世。这对施托姆是个沉重的打击，他变得忧郁，越来越爱回忆。他试图用回忆守住死去的妻子。但是，残酷的是，他对妻子的回忆也逐渐变得苍白。1866年，他再婚后，对前妻的回忆就越来越淡了。

（二）《在圣乔治养老院里》

在亲身感受到人与时间的对抗之后，施托姆于1867年写出了感人的中篇小说《在圣乔治养老院里》(In St. Jürgen)，这部小说被称为施托姆最优秀的作品之一。作品同样表现了借助回忆的力量与时间抗衡，最终在时间面前无能为力的主题，但是，结构比《茵梦湖》复杂得多。

小说是由一系列回忆组成的：一位成年男子讲述他对年轻时认识的两位老人的回忆，一位老妇人回忆自己的青年时代，一位老者回忆过

去，他的妻子回忆经历过的一件事，那位老妇人的父亲追忆早年的时光。在这一系列回忆中，引人注意的是所有回忆者对于时光流逝的意识。小说中出现过许多诸如“许多年过去了”、“年复一年”、“在第三天”、“最后一个星期”、“几个月之后”、“钟楼敲响了五点”、“好几个小时之后”等对时间和时间过程的交待。作者以这种方式暗示时间的流逝，以及人意识到时间的流逝却又无可奈何。

与在《茵梦湖》中一样，《在圣乔治养老院里》中的回忆也是与时间抗衡的一种手段：成年男子在回忆中又看到了童年时故乡的街道，借助回忆的力量，他又变成了一个小男孩，重新经历了一遍已经过去的往事；老妇人也完全忘记了现在，沉浸在回忆中，重温往日的快乐。但是，小说的叙述者知道，希望借助回忆对抗时间的流逝，最终不过是一场虚幻。因为，随着时光的流逝，对过去的记忆变得越来越苍白和淡漠，根本无法留住过去。例如，每个回忆者都承认，有些事情他们想不起来了。而且，与《茵梦湖》中的回忆者莱茵哈德一样，这里的回忆者们也都越变越老，有的已经因衰老而死去。因此，回忆的力量也将在时间的河流中消解。

此外，作者还采用另外一种技巧来表现对于回忆力量终究会消亡的担心：上述这些人的回忆，都是通过另外一个人的回忆讲述出来的，也就是说，小说采用了回忆中的回忆这种框架。这种结构说明，一个人甚至没有永远回忆过去的能力，需要借助别人的回忆。例如，出现在老妇人的父亲的回忆中的往日时光，后来只有通过老夫人对父亲的回忆，才重新被提起。

为了加强对回忆力量终将失败的忧虑，小说让某一个人的回忆，成为对另外一个人的回忆的补充：老妇人和那个老者的回忆，分别讲述的是两个人生活中的同一段时间，但两个人都只从自己的角度出发，两个人的回忆合在一起，才拼凑出一个完整的故事。也就是说，在经历了这么多年之后，每个人的记忆都没有能力回忆起过去的一切。

《在圣乔治养老院里》的主题与《茵梦湖》一样，但是结构更为复杂。这说明，施托姆在经历了个人的苦难之后，更加致力于在文学中表现人在与时间抗争中的力量与无能。

(三)《淹死的人》

施托姆以后的生活，从外表看起来，没有太大的起伏。1867年，他成为胡苏姆县的法官，1874年任大法官。1879年，他辞去大法官的职务，在隐居中度过了自己的余生。然而，施托姆表面生活越平静，他对文学艺术的投入就越大。这时，越来越让他感兴趣的是中篇小说。作为抒情诗人的施托姆逐渐沉寂了，但是，作为中篇小说家的他，直到晚年仍在坚持创作。1878年，他在给友人的一封信中写道："从建国初期[①]开始，我的诗歌创作期就基本上过去了。" 他在1881年的一篇文章中盛赞中篇小说，说它不仅能表现深刻的内容，而且具有散文体文学中最严谨的形式，是戏剧的姊妹，在形式上完全能达到文学的最高水平。施托姆在与其他作家，如默里克、凯勒、海泽、冯塔纳等人的通信中，也经常就中篇小说进行讨论。1872年之后，他每年都能写出一篇，有时甚至是两篇中篇小说。其中施托姆本人最看重的是1876年的《淹死的人》(Aquis submersus)。他在给出版商的信中说，这是他迄今为止所写的最好的作品。屠格涅夫称这篇小说是施托姆的杰作。事实上，这篇小说也确实代表着中篇小说艺术的最高水准。它以杰出的方式，表现了作者对时间流逝与回忆的力量之间关系的更加深入的思考。

小说中，叙述者童年时在邻村的教堂里见到过一幅画于1666年的画，画的是一个死去的男孩，这幅画给他留下了深刻的印象。当时，叙述者与牧师的儿子是好朋友，能够经常进入教堂玩耍，所以也就经常看到那幅画。多年以后，叙述者为自己的侄子在胡苏姆租房子，在一所房子里，他发现一幅画，上面画的正是自己童年时见到的那幅画上的那个死去的男孩。叙述者发现，那位画家一百多年前就在这个房子里住过。他还拿到了画家的日记手稿，上面记录着全部故事。

日记是从1661年开始的，当时，画家约翰内斯从荷兰学成返回故乡。他回忆起十年前，父亲去世后，自己被父亲的好友，容克地主格哈杜斯收养，与格哈杜斯九岁的女儿卡塔林娜成为好朋友，共同度过了快乐的童年。但是，他们的幸福时光是不可能长久的。五年之后，格哈杜斯资助他去荷兰学习绘画。这一去就是五年。现在，约翰内斯完成了学业，回到故乡。然而，在此期间，故乡发生了许多变化：格哈杜斯去世了，他的儿子乌尔夫继承了家产，命令约翰内斯为卡塔林娜画一张新娘像，因为

① 至1871年德意志第二帝国建立。

她过了守孝的一年就要嫁给容克地主库尔特了。画像期间,约翰内斯和卡塔林娜互诉衷肠。卡塔林娜不愿嫁给库尔特,她写了一封求救信,让约翰内斯送给在修道院的姑妈,求姑妈帮助她逃婚。

画像完成后,约翰内斯动身去送信。返回途中,在一家酒馆遇到乌尔夫和库尔特正在玩牌,约翰内斯和他们发生争执,乌尔夫竟放狗来咬他。约翰内斯躲进卡塔林娜的花园,并在卡塔林娜那里过了夜。后来,约翰内斯请求乌尔夫允许自己跟卡塔林娜结婚,却被乌尔夫开枪打伤了,几个星期以后才能下地走动。但是,卡塔林娜已经不知去向,约翰内斯只好回到荷兰,他想挣到足够的钱,给卡塔林娜一个家。

一年以后,约翰内斯返回故乡,四处打听卡塔林娜的消息,但毫无结果。又过了好几年,1666年,邻村一个牧师请他为自己画像。然而,约翰内斯万万没想到的是,牧师的妻子竟是卡塔林娜。当年,卡塔林娜怀着约翰内斯的孩子,为了不让孩子成为私生子,她嫁给了牧师,生下这个孩子,取名约翰内斯。这对恋人久别重逢,悲喜交集,互相诉说思念之情,却忘了照顾孩子,孩子因此掉进池塘淹死了。牧师指责约翰内斯对孩子的死负有责任,让他给孩子画一幅像。约翰内斯为自己死去的孩子画了像,并在下面写下culpa patris aquis submersus (意为"因父亲之过而淹死")的缩写C.P.A.S.。

约翰内斯离开了故乡,同时也告别了他的爱情和未来。孩子的死象征着约翰内斯与卡塔林娜爱情的死亡,他们的幸福也掉进时间的河流里淹死了。叙述者最后补充道,现在,画家约翰内斯已经被人遗忘,他的画也已经不存在,它们都沉入过去,就像那个掉进水里死去的孩子。

在《淹死的人》中,作者使用两种新的方法,要竭力保住那段逐渐消失在时间长河中的故事。首先,主人公逝去的幸福,被日记保留了下来。叙述者在读日记时,似乎回到了约翰内斯的年轻时代,那些往事历历在目,似乎从来就未曾过去。但是,书面记载的力量,也无法抗拒时间的流逝,因为,约翰内斯的日记已经褪色发黄,而且已经残缺不全。这说明,时间的长河,不仅冲淡而且还冲走了人们的记忆。除了日记,小说还试图用绘画的记忆来对抗时间造成的遗忘。两幅表现同一个死去的男孩的画像,勾起了叙述者的好奇心,从而使这两幅画所记载的、已经被时间所尘封的那段往事重见天日。但是,画也无法抵御时间的侵袭:由于

年代久远，画框已经被虫子蛀咬，最终将完全消失。

《淹死的人》是施托姆具有批判性的作品。他在作品中揭露了社会的弊端。施托姆在日记中曾对自己创作这篇小说的意图做了明确说明，他说，他要借这对不顾一切社会束缚而真心相爱的恋人的悲惨遭遇说明，造成这出悲剧的罪魁祸首，是社会中那一小撮靠祖上的功德不劳而获、傲慢自负、肆意践踏人性美和公正的容克贵族阶层。而且，施托姆在与亲友的通信中也说明，他作品的批判矛头，主要指向当时的普鲁士贵族。他把他们称做“最为腐败的容克地主阶级”、“该死的容克混蛋”。小说中关于牧师要烧死所谓“女巫”的描写，表现了当时已经被启蒙的市民阶层与新教保守正教的冲突。不过，施托姆把这个故事发生的时间安排在17世纪，借助时间的距离，施托姆能够在对社会和教会进行抨击的同时，又能保证自己不会因此而受到不良影响。

(四)《骑白马的人》

《淹死的人》之后，施托姆又创作出一系列优秀作品：1877年的《卡尔森·库拉托》(Carsen Curator)表现的是父子之间的矛盾，其中有施托姆与自己长子汉斯之间的影子。1880年，施托姆在胡苏姆写的最后一篇小说《议员的儿子们》(Die Söhne des Senators)出版。之后，他在退休后的八年隐居期间，一共创作了十一部优秀的中篇小说，其中最后一部是《骑白马的人》(Der Schimmelreiter，1888)。

在《骑白马的人》中，施托姆采用了三重框架结构：第一个框架其实只是个引子，这里，第一个叙述者回忆童年时，在太祖母家里曾在一本旧杂志上读到过的一个鬼故事，给他留下深刻印象，使他至今无法忘记。第一个叙述者讲述起过去的一段事，从而打开了第二个框架，引出了第二个叙述者，他讲述自己一次在北德旅行时的见闻，恰好证实了杂志中的那个故事。这第二个叙述者是个商人，他在去一个城市的途中遇到暴风雨，在经过一条堤坝时，遇到一个骑着白马的鬼魂。紧接着，他到一个酒馆去避雨，遇到当地的一群农民。商人向他们说起刚才见到的鬼魂。农民们说，那就是传说中灾难到来之前就会出现的“骑白马的人”。但是，在座的一位乡村教师却不同意他们的说法。于是，教师讲了一个故事，这才是这部小说的真正的故事：

故事发生在18世纪中叶德国北海边的农村。主人公豪克·海因是个

农民的儿子,他不仅极具技术方面的天赋,而且继承了父亲勤奋好学和严谨认真的精神。他从小目睹防海堤坝不坚固、海水决堤给农民带来的灾难。于是,他刻苦自学,立志改建堤坝。他去堤长家去当长工,帮助管理海堤。他的技术、知识和旺盛的精力,很快就赢得了堤长的信任和器重,成为堤长的得力助手。但是,堤长家的长工头奥勒·彼得斯却觉得自己的地位受到了威胁,尤其是当他发现堤长的女儿艾尔珂钟情于豪克时,更是心生嫉妒和仇恨,离开了堤长家。堤长去世后,豪克凭借自己的能力和与艾尔珂结婚而获得的财产,成为新的堤长。彼得斯于是散布谣言说,豪克是因为娶了艾尔珂才当上堤长的。为了证明自己的才能足以胜任堤长的职位,豪克把全部精力都放到堤坝上,决心做出一番令人瞩目的成绩,来证明自己。但是,豪克改造堤坝的主意,并没有得到村民们的支持。因为,对于村民们来说,建造新堤坝意味着要出钱和出力。所以,当豪克提出建造一座新堤坝时,他们都以没有必要而反对。其中最大的阻力来自彼得斯。他一直试图煽动村民们反对豪克。他甚至利用村民们的迷信,散布谣言,说豪克买了一匹鬼马。他说豪克买的那匹白马原本是沙滩上的一架马骨,人们曾在夜里见到那鬼马吃草,但是,自从豪克买了一匹白马后,就见不到夜里的鬼马了。从此,村民们都觉得豪克很可怕。在豪克的坚持下,他设计的新堤坝终于建成了,但是,村里的不满情绪越来越大。而且,豪克的个人生活也非常不幸:结婚多年后,他们终于有了个女儿,但是,他们发现,女儿竟然是个弱智的孩子。孤独、病痛、不幸极大削弱了豪克的意志。因此,当豪克要求按照新设计改造旧堤坝遭到村民们的强烈反对时,豪克让步了。他同意只对旧堤坝进行简单修补。不久之后,海上风暴骤起,豪克设计的新堤坝经受住了海浪的侵袭,但是,旧堤坝却被海水冲垮。正骑着白马在堤坝上巡视的豪克亲眼看到妻子和女儿被汹涌的海水吞噬,于是,也连人带马跃入汹涌的海水中。

豪克·海因是个悲剧英雄。光阴荏苒,童年时曾给他带来无限乐趣的造堤游戏,一步步成为他生命的悲剧。他越专注于修建堤坝,就越是忽略其他的人和事。因此,他失去了家庭的幸福,失去了旧日的朋友,成为一个孤独的人。最终,如同大海吞噬了豪克的家庭、堤坝和生命一样,时间的洪流也会吞没人的幸福、事业和生命。但是,作者让民间传说讲

述豪克的故事，也就是说，在死去一个多世纪后，豪克仍然活在人们的记忆中，甚至人们还能见到他的鬼魂。而且，人们不仅是在传说豪克的故事，还有像乡村教师这样的人能真正理解并尊重他的愿望和心灵。另外，豪克设计建造的堤坝，象征着他毕生追求和幸福的堤坝，并没有在海浪中坍塌，而且至今伫立在海边，提醒着人们一个世纪前豪克的故事。

但是，尽管作者用了种种手段试图战胜时间对往事的侵蚀，他还是不得不承认，回忆的力量也会成为时间流逝的牺牲品。因为，叙述者告诉我们，关于豪克的传说，已经出现了两种不同的版本，这意味着，传说中的豪克和他的故事，已经与原来的真相不符了。也就是说，传说的力量并不能保留住豪克的故事。

在《骑白马的人》中，施托姆充分表达了自己的人本主义思想，集中体现了文学创作的目的，那就是“克服野蛮、战胜无知、传播文化和自由、树立人与人之间的爱”。正是人与人之间的爱，使施托姆让豪克和妻子共同承受他们孩子弱智这一命运的痛苦。也正是由于作者的人本主义思想，这部作品获得了世界声誉，并在作者去世一个多世纪后，仍然显示出人道主义的光芒。

完成《骑白马的人》后不久，1888年7月4日，施托姆去世，但他的文学作品仍然活着，并将继续活下去。施托姆不朽的作品使他也永远活在后人的心中。

四　戈特弗里德·凯勒

戈特弗里德·凯勒(Gottfried Keller, 1819—1890)是瑞士德语作家。1883年，凯勒在给施托姆的信中提到新近成名的作家们时说道，他们就算有再大的天赋，但是缺少魅力和阳光的温暖，所以，凯勒不喜欢他们。而在凯勒自己的作品中，却是充满了魅力和阳光的温暖。尼采称凯勒为“令人心情愉悦的作家”，霍夫曼斯塔尔盛赞凯勒是“照耀万物的光芒”，豪普特曼说，凯勒全部作品洋溢着活泼的光芒和令人感到温暖的快乐。凯勒在开始创作时就曾表示，作家的任务是，通过文字，在普通的现实中创造出一个更加美好的世界。这个美好的世界，不是在现实之外或者之上，而是在现实之中。也就是说，人类存在和社会现实的苦难、丑恶和

压抑，不应该被掩盖或者美化，而是应该成为对幸福和正义的幻想的背景和陪衬。这就意味着，作品中表现的美好和快乐，不是凭空产生的，也不是作家亢奋幻想的产物，而是与现实的苦难、丑恶和压抑抗衡并最终战胜之的力量。所以，"照耀万物的光芒"并不是粉饰，使凯勒成为"令人心情愉悦的作家"的，也不是亢奋的梦想，而是基于揭露和批判之上的美好设想。凯勒说，作家的任务不仅是美化过去，而且也应该强调并美化现在和未来的前景，使人们对现在和未来有信心。所以，凯勒作品中的快乐，其实是现实世界中苦难的指数。凯勒如同所有伟大的现实主义作家一样，在作品中表现出的魅力和温暖，使他成为诗意现实主义的杰出代表。

凯勒虽然成名于自传体长篇小说《绿衣亨利》，但是，在此之后，他的文学成就却主要体现在中篇小说创作中。他收入《塞尔德维拉的人们》(Die Leute von Seldwyla，1856/1874)、《七个传说》(Sieben Legenden，1872)、《苏黎世中篇小说集》(Zürcher Novellen，1878) 和《象征诗》(Das Sinngedicht，1881)等小说集中的中篇小说，成为现实主义乃至整个德语文学中的典范，因此凯勒被称为"中篇小说中的莎士比亚"。

(一)《塞尔德维拉的人们》

1856年，是现实主义文学成熟过程中具有重要意义的一个年份。在这一年，路德维希的长篇小说《天地之间》、默里克的中篇小说《莫扎特在去布拉格的路上》和凯勒的中篇小说集《塞尔德维拉的人们》第一卷先后出版。《塞尔德维拉的人们》第一卷包括五个中篇小说：《小混混潘克拉茨》(Pankraz der Schmolle)、《蕾戈尔·阿姆莱恩太太和她的小儿子》(Frau Regel Amrain und ihr Jüngster)、《乡村的罗密欧与朱丽叶》(Romeo und Julia auf dem Dorfe)、《三个正直的制梳匠》(Die drei gerechten Kammacher)和《镜子、小猫》(Spiegel, das Kätzchen)。1874年，小说集的第二卷出版。在此期间，凯勒的政治思想发生了转变，也影响到他的创作风格。他的风格失去了原来的活泼和轻松，变得保守和断念，但也更加贴近历史现实。第二卷中的《被利用的情书》(Die miβbrauchten Liebesbriefe)、《打造自己幸福的铁匠》(Der Schmied seines Glücks)、《人靠衣装》(Kleider machen Leute)和《迪特根》(Dietegen)的前半部分还保持着前期的风格，《迪特根》的后半部分和完成于1873年至1874年的《失去了

的欢笑》(Das verlorene Lachen)则体现出凯勒晚年的风格。小说集中的这十篇塞尔德维拉人的故事,不仅是19世纪中短篇小说的典范,而且集中体现了德语文学自路德维希以来所提倡的诗意现实主义:小说中对社会现实的描写一方面幽默、美化,另一方面冷静、疏远。

塞尔德维拉人的故事创作于1848年大革命之后,当时正是中欧各国工业化开始的时候,因此,凯勒小说中对具体的、物的世界的描写越来越多,这也是费尔巴哈唯物主义哲学思想对凯勒的影响。

塞尔德维拉在古语中是表示快乐的、充满阳光的地方。凯勒以此为名,虚构了这样一个瑞士小城。那是一个坐落在群山之中的小城,与外界交通不便,虽然经过了几百年的岁月,小城依然保持着当年的样子。塞尔德维拉虽然山清水秀,环境优美,但是,那里的居民们却很贫穷。最奇怪的是,他们认为自己紧跟时代的脚步,因为,那里的男人们在青壮年时期都有强烈的做生意的愿望。他们从事投机买卖,故意欠债,等到了晚年,没有别的办法,才开始踏踏实实地干活,维持生计。他们不加思考地花费公共钱财,只要政治没有影响到他们的日常生活,他们就对政治毫不关心。总之,塞尔德维拉绝对不是一个以市民们的勤奋和责任感为基础的小社会。凯勒的塞尔德维拉人的故事,是民间故事中常用的愚人国故事模式。凯勒的确也用幽默的笔调刻画塞尔德维拉的居民们,小说集中的大多数故事,都体现了在诗意现实主义叙事文学中占重要地位的幽默。幽默是《塞尔德维拉的人们》中最突出的叙事风格:为了达到对异化的经验世界进行诗意美化的目的,就要在主观想像力和外部现实之间进行调解。但是,凯勒的幽默常常变成讽刺和时代批判。塞尔德维拉的居民们愚蠢的经营兴趣、他们的游手好闲、算计、政治上的幼稚、竞争中的妒忌和贪污贿赂,勾勒出当时的时代氛围。凯勒借塞尔德维拉的居民,对处在从手工业时代的束缚与制约向新时代投机思想过渡时期的瑞士市民阶层进行了诙谐而又严肃的讽刺。

塞尔德维拉人的故事多种多样,其中有悲剧的(《乡村的罗密欧与朱丽叶》),有荒诞的(《三个正直的制梳匠》),有教育性的(《蕾戈尔·阿姆莱恩太太和她的小儿子》),也有童话的(《镜子、小猫》),但都与时代的发展趋势有关。在《三个正直的制梳匠》中,凯勒以荒诞的方式,对工业社会中经济因素的力量越来越大的现象进行了讽刺和批判:塞尔德

维拉的一个制梳匠师傅雇用了一个萨克森伙计,后者年纪已经不小了,非常勤奋、安静。他谦卑、忍耐、节俭,希望有朝一日能继承这个作坊。但是,正当萨克森伙计离他的目标越来越近时,突然出现了第二个伙计,一个巴伐利亚人。巴伐利亚伙计跟萨克森伙计就像是孪生兄弟一样:他们性格一样,具有同样的品德。他们之间展开了竞争。然而,一个名叫迪特里希的施瓦本伙计的出现,使竞争更加激烈。但是,由于迪特里希年纪比那两个伙计小很多,所以他继承作坊的可能性很小。因此,他开始追求富有的老姑娘瞿丝。瞿丝是个了无情趣、但满脑子迂腐道德观念的人,比那三个伙计还要自以为是。另外两个伙计虽然不善于跟异性打交道,但也打起了瞿丝的主意。师傅要从这三个伙计中选一个做接班人,于是,他出了个极为荒诞的主意,他让三个伙计赛跑,最先跑到店里的不仅能继承店铺,而且还能娶瞿丝为妻。为了能从一开始就把最没有希望的迪特里希排除在竞争之外,禁欲而贞洁的瞿丝施展她那少得可怜的女性魅力,在比赛的起点勾引迪特里希,阻止他参加比赛。但是,结果却出人意料:年轻的施瓦本伙计迪特里希轻而易举地俘获了老姑娘瞿丝的芳心和钱财。迪特里希赶到师傅那里,要买下他的店铺。而此时,另外两个伙计正在整个塞尔德维拉人的嘲笑中赛跑,又急又气的他们已经跑过了终点还不知道,仍然继续跑着。后来,其中一个上吊自尽,另一个终身潦倒。

《三个正直的制梳匠》是一篇杰出的现实主义的荒诞小说。作者用尖刻、夸张的手法对其中的人物进行了漫画式塑造,对资本主义工业化初期人们不顾一切追逐金钱和财产的现象进行了辛辣的讽刺。为了与资本主义早期的金钱经济抗衡,凯勒在《蕾戈尔·阿姆莱恩太太和她的小儿子》中赞扬了手工业时代的正直和诚实。这是一篇传统意义上的教育小说。阿姆莱恩太太是从别处嫁到塞尔德维拉来的。她的丈夫原本是一个做扣子的工匠,后来,因为投机购买一个采石场而破产,为了躲债抛下妻子和孩子远走他乡。阿姆莱恩太太被迫接管了负债累累的采石场,并立志要把自己的三个儿子,特别是小儿子弗里茨教育成精明能干、有责任感的男人。她的教育方法不是言传,而是身教。弗里茨从母亲身上学到了市民的种种美德:勤奋、节俭、可靠和责任感,成为塞尔德维拉为数不多的正派人。凯勒在这篇小说中勾画的是工业化前的乐观理

想，它基于手工业者的自我意识和道德。与现实的经济发展相比，它显然是已经过时的。在对塞尔德维拉人的金钱经济和投机经营进行批判的同时，凯勒塑造了一块保持着手工业时代美德的净土。

现实的社会和经济发展对个体的影响、对个体最隐秘的情感的侵入，在《乡村的罗密欧与朱丽叶》中得到了充分体现。作为一个悲剧的爱情故事，《乡村的罗密欧与朱丽叶》是小说集《塞尔德维拉的人们》中的一个例外。主题上，它继承了莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》中的爱情和死亡，但取材于凯勒1847年9月3日在报纸上看到的一个真实事件报道。凯勒曾想把它创作成一首叙事诗，但没有成功。直到1855年，凯勒才把它写成中篇小说，并在前言中对与莎士比亚著名悲剧的关系作了如下说明："假如没有那个真实的事件，创作这篇小说就纯粹是模仿。但是，正因为有了这个真实的事件，才更能证明，那些伟大而古老的作品所讲述的故事，的确是深深植根于人们生活中的。这样的故事数不胜数，它们会不断以新形式重新出现。"这里所谓的"新形式"，不是看不见的命运之手，也不是超验的力量，而是19世纪的农民和小市民的生活方式，是他们的价值观和行为准则把年轻的主人公逼上了绝路：

曼茨和马尔梯是塞尔德维拉附近一个村庄里相邻的两个农民，因为争抢一块田地成为仇人，并且打官司耗尽了两家的财产。后来，曼茨接手了城里一家濒临破产的酒店，举家搬到塞尔德维拉城里。而马尔梯仍旧在村里守着荒芜了的田地。他们像所有破产了的塞尔德维拉人一样，靠打鱼养家糊口。马尔梯的女儿弗伦辛和曼茨的儿子萨利深受其害。他们不但整日经受争吵和担忧，没有幸福的青春，而且他们也看不到自己的未来。弗伦辛和萨利本来从小就认识，后来因为父亲之间的交恶而疏远。他们再次相见，是因为他们的父亲在一座桥上相遇并争吵起来，他们赶来劝架。然而他们两人对视的一刹那，仿佛突然同时被爱神的箭射中。后来，萨利偷偷回到村里约会弗伦辛。他们手拉着手在田里散步，幸福而安静。但是，弗伦辛的父亲不期而至，发现了他们。愤怒的马尔梯要打弗伦辛，这时，萨利半是为了保护弗伦辛，半是因为生气，拿起一块石头砸向马尔梯。昏迷了六个星期后，马尔梯醒来了，但是成了傻子。于是，弗伦辛和萨利的幸福也彻底没有希望了，弗伦辛绝望地说："就算我们两家没有仇，我也永远不能跟你在一起，就因为你把我父亲

打傻了。这会永远成为我们婚姻中的一个阴影,我们的良心会永远不得安宁！”

马尔梯被送到公共看护所,弗伦辛被迫离开家,自寻出路。萨利又来了。在弗伦辛离开之前,他要和她度过快乐的一天,他们要尽情跳舞。萨利卖了自己的表,为弗伦辛买了一双鞋。然后,他们作为一对新婚夫妇,来到一个陌生的村庄。在那里,萨利中了头彩,赢得了许多钱,并且感受到他们在塞尔德维拉从未得到过的热情,人们把他们看做是一对正派的年轻夫妇。稳定的生活、人们的承认、纯洁的生活,这是他们梦寐以求却永远无法得到的。当他们到另外一个村子参加教堂落成纪念舞会时,被几个塞尔德维拉人认出,他们落荒而逃。他们渴望在市民社会中过诚实、坦然的婚姻生活,不愿意逃到市民传统之外生存,那么,为了他们的爱情,他们只有一条路可走,萨利对弗伦辛说:“我们只有一条路,那就是,我们现在立刻成婚,然后离开这个世界。”河边的一条小船成为他们的新婚之床和死亡之地:小船在夜色中顺流而下,当黎明到来时,他们两人紧紧相拥,跳进冰冷的河里。

凯勒这篇不朽的中篇小说,批判了市民社会狭隘的赚钱欲望,他们把个人名誉和接受社会规范作为取得成功和被社会接纳的前提条件。小说中的父亲们认为,不断增加财产就能扩大自己的名誉,所以不惜一切代价打官司。而对这一对年轻人来说,名誉观成为他们的灭顶之灾。他们从没有过反抗或逃跑的想法,因为,他们渴望被那个因他们贫穷而把他们排斥在外的市民世界所接纳。他们的死,实际上是他们对市民世界秩序的最后表白。这一对主人公不仅仅是市民社会道德秩序的牺牲品,也不仅仅是一个理想社会的代表,因此,这部中篇小说也就不能完全被理解成是对市民社会的批判。而这也正是这部作品与众不同的文学价值所在。

另外,《乡村的罗密欧与朱丽叶》没有了《塞尔德维拉的人们》其他作品中的幽默。它对主人公之间的爱情充满诗意的描写,和尖锐的社会批判交织在一起,使它成为整部小说集中的一朵奇葩。

小说集的第二卷中,只有其中最著名的《人靠衣装》达到了第一卷的艺术高度。故事讲的是,塞尔德维拉城中的小裁缝温策尔失去了工作,在漫游途中,误入一辆豪华的马车,并被带到邻近的小城。在那里,

外表忧郁、举止文雅并穿着一件华丽大衣的温策尔，被误认为是一位正在匿名出巡的波兰贵族，受到热烈欢迎和盛情款待。温策尔虽然因此感到不安，但这个误会并不是他有意造成的，所以，他也没有去解释，而且，他逐渐爱上了城里行政长官的女儿奈特卿，奈特卿也对衣着高贵、自然大方的温策尔产生了爱慕之情，认为他是自己的白马王子，会实现自己浪漫的童话梦想。就在他们盛大的订婚典礼上，来自塞尔德维拉的代表，不怀好意地表演了一出搞笑的哑剧，名为《人做衣服，人靠衣装》(Leute machen Kleider – Kleider machen Leute)，揭穿了温策尔的身份。温策尔落荒而逃。在寒冷的冬夜里，奈特卿找到了已经在雪地里冻僵了的温策尔，并知道了全部真相。她不顾父亲的反对和全城居民的讽刺，坚持与温策尔结了婚。婚后，温策尔没有辜负奈特卿的信任，他凭借自己的努力，成为一名受人尊重的布店老板，有了孩子，过着安定、富裕的生活。

在这篇小说中，凯勒同样从社会批判的角度，揭露了假象与现实、表象与本质之间的复杂关系。漫游中的裁缝温策尔是典型的晚期浪漫文学形象，他华丽的大衣和忧郁、苍白的面容，恰好符合狭隘的小市民对贵族的想像。因此，在小说的前半部分，男女主人公能够尽情享受这种浪漫的假象。而假象不可避免地被揭穿后，主人公被逼入走投无路的绝境中。但是，也只有在绝境中，才可能出现最后积极的转折。女主人公奈特卿身上尽管也有市民阶层的庸俗，但是，她对爱情勇敢执著。在她身上体现着作者凯勒人性的理想。尽管作者用讽刺的手法，揭露了市民社会的虚伪，指出私有者经济上的个人利益是人性的障碍，但是，小说中贯穿始终的幽默风格，多少遮掩了尖锐的讽刺，使叙述者与作品人物之间保持一种友善的距离。

(二)《苏黎世中篇小说集》及其他作品

《塞尔德维拉的人们》之后，凯勒又于1878年出版了《苏黎世中篇小说集》。这是一部以历史题材为主的小说集。在这部小说集中，凯勒一扫《塞尔德维拉的人们》中的尖刻讽刺，从正面表现了积极、正派的集体思想。其中最著名的《七君子的小旗》(Das Fähnchen der sieben Aufrechten)已经在1861年单独发表过。小说中的七君子是苏黎世七个年迈的手工匠人。他们笃信正直、诚信的原则，组成了一个协会。其中最重要的是富

有的木匠弗莱曼和贫穷的裁缝黑迪格。虽然他们都有共和思想，但是，社会等级差别的思想也在他们头脑中根深蒂固。他们打算打着自己的旗帜参加射击大会。但是，他们中谁也没有勇气在大会上讲话。最后，通过抽签决定弗莱曼代表大家讲话。黑迪格的儿子卡尔爱着弗莱曼的女儿，但是，两家的父亲都不赞同这门婚事，他们担心，联姻所带来的家庭矛盾，会损害他们之间的友谊。第二天，正当弗莱曼在讲话中张口结舌、陷入窘境时，卡尔挺身而出，发表了一篇充满激情的即兴讲话，动摇了父辈们的讲话思想。父亲们从年轻人身上学到了新思想，同意了两个年轻人的婚事。

和凯勒的许多作品一样，《七君子的小旗》的目的也是起教育作用。所以，其中有许多大段的枯燥说教。这篇小说是作者为1848年制定的瑞士联邦宪法所创作的一首颂歌，并呼吁宪法的内容能够真的得以实现。

在1872年的小说集《七个传说》中，凯勒利用传统的传说形式，对神话学意义上的基督教进行了轻松的戏拟。凯勒故事中的圣人们，都不断念也不避世，而是追求尘世的幸福，就连圣母也帮助他们赢得爱情。

小说集《象征诗》早在1851年就已写成，1881年正式出版。这是一个包含了六个中篇小说的框架故事。主人公是一个自然科学家，为了验证一句箴言的真实性，他进行了亲身实践，最后，在一个晚上，他听到了一系列故事，终于明白了箴言的象征意义。

在《七个传说》和《象征诗》中，凯勒没有涉及现实政治，只是表现普遍的人性。这也说明，凯勒试图适应当时的市民阅读趣味，以便赢得广泛读者。

五　孔拉德·费尔迪南德·迈耶

孔拉德·费尔迪南德·迈耶（Conrad Ferdinand Meyer，1825—1898）是继戈特赫尔夫和凯勒之后，又一名伟大的瑞士德语作家。戈特赫尔夫和凯勒从现实社会寻找创作素材，而迈耶则选择历史题材。戈特赫尔夫是尽职的牧师，凯勒担任过政府公职，而迈耶一生只是纯粹的作家。尤其是他与凯勒，他们是同时代人，都出生于苏黎世，生活在相同的文化和政治环境中，但是，他们二人的经历、个性，以及他们作品对现实的反映却完全不同：凯勒曾受到1848年革命思想的影响，后来，担任政府秘

书长期间有了一些新认识，世界观才逐渐找到平衡，但直到晚年还对国家和社会的腐败进行激烈的批评。在社会中，凯勒绝对是个自我奋斗的典型，后来被国家和社会所接受，但始终没有忘记自己的贫寒出身。而迈耶则出身于社会上层，在经历了个人的种种危机之后，为自己赢得了承认和声誉。富裕的家境使他不必为生存而接受任何职务，他不仅是被社会所接受，而且是完全融入了社会。他们二人对社会历史事件的反应也不相同：凯勒曾对1848年革命思想表现出极大的热情；而迈耶虽然对新成立的普鲁士帝国表示支持，但这也只是因为这个国家符合他的历史观。他并没有表现出凯勒那样的个人热情。迈耶对现实历史的冷淡，是因为他对过去历史上的伟大时代抱有极大热情。晚年的凯勒，因对现实的不满和失望，只能隐居起来；而迈耶面对现实的种种弊端，像许多浪漫作家一样，逃避到过去的伟大历史时代中去。

迈耶出身于苏黎世一个富裕的市民家庭，但不是富有的商人之家，而是有教养的城市新贵。他的父亲是历史学家，很年轻时就当上了政府顾问。母亲来自一个笃信宗教、热爱文学的家庭。迈耶继承了父母双方的秉性：早逝的父亲把体弱多病遗传给了迈耶(这与他魁梧的外表极不相符)；母亲给了他对宗教的疑虑(正是这种疑虑使母亲最终自杀)。在母亲眼里，迈耶从小就是个问题儿童：不好好上学，大学中途退学，常年无所事事，沉迷于历史事件和历史人物。所以，迈耶一度生活比较拮据。后来，他继承了一笔遗产，才没有了衣食之忧。1854年到1858年，他在法国、德国、意大利等地四处旅行，并且直到60年代末还在进行不太有特点的文学创作尝试。在他去法国和意大利旅行之前，就已经出现了第一次生活危机：由于对生存和职业的怀疑，迈耶试图投湖自尽，后来在朋友们的精心照顾和劝解下，才逐渐康复。他去巴黎之后，第一次了解了伟大的法国文化，但是，也正是因为这惟一的一次巴黎之行，使迈耶对法国人持一种批评态度，因此，在后来1870年的普法战争中，他站在普鲁士一边，支持德意志帝国的建立。迈耶对意大利文化却是毫无保留地热爱和迷恋。他把意大利文艺复兴时期和德国宗教改革时期看做是理想的时代，他崇拜那些伟大的历史人物，他们能创造和改变历史。这些都成为迈耶后来历史小说的主题和背景。

一系列的旅行之后，迈耶回到故乡，结婚，最后定居在苏黎世湖边，

专注于历史和文化历史研究。1871年发表的史诗《胡滕的末日》(Huttens letzte Tage)是他第一部有分量的文学作品,标志着迈耶文学创作时期的开始。从此,他逐渐成为享誉欧洲的伟大作家。实际上,迈耶真正潜心于文学创作的时间只有二十多年。1892年,他的精神分裂症在此复发,不得不住院治疗。此后,一直到他1898年去世,他都是在半清醒、半糊涂的状态中度过的。

(一)《于尔格·耶纳奇》

迈耶的叙事文学中,没有长篇小说。对于他来说,像《绿衣亨利》那么长篇幅的作品是不可想像的。这或许是因为他的叙事文学全部取材于历史,这就要求对人物的塑造要简洁、生动。因此,他不把自己篇幅最长的小说《于尔格·耶纳奇》(Jürg Jenatsch,1876)称为长篇小说,而是如其副标题所示:《一个格劳宾登人的故事》(Eine alte Bündnergeschichte)。这也证明了德语文学中的"中篇小说"与篇幅没有直接关系。从某种意义上说,《于尔格·耶纳奇》具有"乡土文学"(Heimatliteratur)的特点,因为它具有非常强的地域性。实际上,19世纪德语作家的作品都有地域性,这也是他们没有在世界范围内产生重大影响的原因之一。但是,另一方面,小说中处处表现出来的欧洲政治大事件的发展线条,又使它具有国际的广度。一个普通的格劳宾登人在西班牙、奥地利和法国等列强之间,为争取国家独立而进行的斗争也超出了地域的界限。因此,《于尔格·耶纳奇》也可以说是一部有关键人物的政治小说。另外,这部小说不仅反映了历史,而且也是关于主人公无望爱情的一部爱情小说。而这些内容,竟然浓缩在一个不太大的篇幅中,相互交织在一起,被艺术地表现出来。

于尔格·耶纳奇是17世纪瑞士的一位人民英雄。从1866年开始,迈耶就专心研究耶纳奇的生平和事迹。在小说中,迈耶并不是按照年代的顺序讲述耶纳奇的生平,而是用许多场景和情景串成具有戏剧性的情节,让小说中的人物通过回忆、信件、对话和日记表现自己。作者的兴趣也并不在于再现历史事件,而是展现"正义和权力、政治和道德之间的冲突"。

小说分《瓦泽尔先生之行》(Die Reise des Herrn Waser)、《鲁克蕾逖娅》(Lukretia)、《善良的公爵》(Der gute Herzog)三部,与主人公性格形成和心理变化的三个阶段相呼应。小说开始时,年轻的耶纳奇只是个草

率、鲁莽的爱国者，他作为新教首领，在三十年战争中面对强大的西班牙，领导格劳宾登人捍卫自己的独立，因而与支持西班牙利益的天主教派首领普兰塔男爵成为死敌。1620年夏，苏黎世公务秘书瓦泽尔告知耶纳奇，普兰塔密谋报复。此时，普兰塔已经杀害了耶纳奇的妻子，耶纳奇率领新教徒抵抗，在混战中砍死了普兰塔，为妻子报了仇。在这场宗教战争中，西班牙和奥地利派兵支援天主教教徒，新教徒寡不敌众，耶纳奇不得不率众逃亡，西班牙和奥地利占领了格劳宾登。此后若干年，耶纳奇不断试图解放祖国，但都失败了。最终，他认识到，自己基于仇恨的鲁莽行动，不仅不能解救祖国，而且还会把故乡推入更加痛苦的深渊。于是，他投靠法国的海因里希·罗汉公爵。罗汉公爵是胡格诺教徒，追求公正和忠诚的理想，在格劳宾登人心目中享有很高的声望，被称为“善良的公爵”，他是天主教的法国派来帮助格劳宾登人的。耶纳奇在公爵的军队中担任上校，随军队打回格劳宾登，发动当地新教徒反抗外来的天主教徒，并打败了西班牙和奥地利军队。罗汉公爵在和约中承认格劳宾登的自由和独立，耶纳奇也以为自己的政治目的已经达到。但是，法国首相拒不在和约上签字，也不撤军。耶纳奇认识到，自己不仅无法凭借年轻时的鲁莽实现政治计划，而且，现在依靠辉煌的战绩赢得的一切，也将被政治阴谋所摧毁。于是，耶纳奇抛弃了一切道德观和价值观，秘密与西班牙结盟，倒戈反对法国，并逼迫西班牙同意格劳宾登的自由与独立，为此，他对罗汉公爵恩将仇报，毫不犹豫地牺牲了后者，而且，甚至答应西班牙人，自己改信天主教。终于，耶纳奇完全彻底地拯救了祖国。但是，耶纳奇所牺牲的还不仅仅是自己的良心：在与西班牙密谋时，耶纳奇与自己年轻时的恋人，普兰塔的女儿鲁克蕾逖娅相遇。当后者获悉自己的父亲是死于耶纳奇之手后，便决心复仇。1639年1月24日，在庆祝格劳宾登自由日的假面舞会上，鲁克蕾逖娅操起耶纳奇杀害其父的利斧砍死了耶纳奇。

小说中的耶纳奇，不是传统意义上为祖国的独立与自由献出自己一切，甚至牺牲生命的民族英雄。迈耶不是把他作为民族领袖，而是作为一个孤独的个体来塑造的。他拥有强大的个人意志，为了实现自己的意志，他失去了妻子，改换了宗教，背叛了良心，牺牲了爱情。他是个为了实现自我可以放弃一切的伟大的悲剧性人物。

迈耶不愿意把自己的这部作品称为长篇小说，而且，这部作品确实突破了传统教育小说的模式，成为迈耶最成功的作品，在他在世时就再版了三十次。直至今日，《于尔格·耶纳奇》仍然是代表迈耶现实主义叙事风格的典范作品。

(二) 其他作品

在《于尔格·耶纳奇》之前，迈耶就已经在小说中表现过宗教争斗了。1873年出版的《护身符》(Das Amulett)反映的就是16世纪法国天主教与胡格诺教之争。这是迈耶的第一部中篇小说，在此后的十八年间，迈耶共创作出十部中篇小说。其中五部表现的是历史上的宗教之争：《护身符》(Das Amulett)、《布道坛上的枪声》(Der Schuβ von der Kanzel, 1877)、《修道院里的普劳图斯》(Plautus im Nonnenkloster, 1882)、《古斯塔夫·阿道尔夫的侍者》(Gustav Adolfs Page, 1882)和《一个少年的苦难》(Das Leiden eines Knaben, 1883)；反映文艺复兴问题的有四部中篇：《僧侣的婚礼》(Die Hochzeit des Mönchs, 1884)、《女法官》(Die Richterin, 1885)、《佩斯卡拉的诱惑》(Die Versuchung des Pescara, 1887)、《安吉拉·勃吉亚》(Angela Borgia, 1891)。小说中有两部是幽默风格的：《布道坛上的枪声》和《修道院里的普劳图斯》。迈耶之所以创作这样两部小说，完全是出于争强好胜之心：要在幽默小说领域也与凯勒一争高下。不过，迈耶在这两部小说中形成的幽默风格，在他后来的《古斯塔夫·阿道尔夫的侍者》、《一个少年的苦难》和《佩斯卡拉的诱惑》中，也留下了痕迹。

迈耶在《于尔格·耶纳奇》中虽然也写到了宗教信仰和良心问题，但并不是作为小说的主题。但在《护身符》中，这些都上升为核心问题。

《护身符》的背景是历史上著名的圣巴托罗缪之夜(1572年8月24日前夜，巴黎天主教徒对胡格诺派教徒进行血腥屠杀)。小说的主人公是一对来自瑞士的好朋友：汉斯·沙铎和威廉·勃卡尔。故事以多年后沙铎的回忆开始。当年，作为新教徒的沙铎在巴黎为胡格诺首领珂里涅当秘书，天主教徒勃卡尔在国王的瑞士卫队中服役。一次，沙铎受到一位伯爵的侮辱，要求对方决斗。决斗前，勃卡尔把自己的一块护身符悄悄塞到沙铎的内衣里，那是一块天主教徒的护身符，只有天主教徒才相信它的作用。决斗中，护身符真的挡住了对手刺来的剑，救了沙铎的命。在圣巴托罗缪之夜的大屠杀中，勃卡尔为沙铎找来一身瑞士卫队的军服，让

他逃走，再次救了他一命。而天主教徒勃卡尔自己却被原本射向新教徒沙铎的子弹射中丧命。天主教徒的护身符没有能保护虔诚的天主教徒，却两次救了新教徒的命。

迈耶的第一部小说，就已经体现出他后来的创作特点：首先，这部第一人称的小说一开始，第一人称叙述者就声明："我面前是一堆泛黄的纸，上面是17世纪初的日记。我把它翻译成我们现在的语言。""翻译成我们现在的语言"说明，迈耶的历史题材小说，并不是为了写历史或忠实于历史，而是为了给超越时代的人性问题提供启示。因此，《护身符》不是通常意义上的历史小说，它所表现的问题也不是历史问题。其次，在叙述技巧上，小说所选用的历史题材、小说中确切的时间记录和第一人称叙述者开篇的那段话，都营造出一种距离感，似乎强调叙述的客观性。但是，作者却在后面巧妙地破坏了这种客观性：他安排沙铎充当日记的主人，也就是说，沙铎是真正的事件叙述者。而沙铎作为狂热的新教徒，在对许多问题的叙述中，必然表明了自己的主观态度。另外，迈耶以极其现代的方式，打破了传统教育小说的模式：沙铎的那段经历对他没有产生任何影响和改变。他虽然说是自己"把勃卡尔带进了死亡"，并且因此很难过，但是他"并不为此感到后悔"，而且，假如今天再出现同样的情况，他"还会这样做"。他之所以写下日记，也是为了减轻自己内心的负担。

迈耶的《佩斯卡拉的诱惑》也是他最重要的作品之一。故事发生在文艺复兴时期的意大利。1525年，意大利雇佣兵首领佩斯卡拉率领部队在帕维亚战胜法国国王弗朗茨一世的军队，从而极大地推动了卡尔五世皇帝试图恢复中世纪统一大帝国的计划。但是，皇帝的统一计划遭到了意大利各小邦国的反对。

米兰大公斯弗查受宰相摩罗涅的鼓动，加入与法国、威尼斯、佛罗伦萨和教皇国的联盟，共同对抗卡尔五世，要求意大利各公国独立。但是，联盟军队缺少一位能与佩斯卡拉抗衡的将领。于是摩罗涅想出了主意：通过诋毁声誉、贿赂收买等各种方法诱惑佩斯卡拉，把他争取到联盟一方来。但是，他们不知道的是，佩斯卡拉在取得帕维亚辉煌胜利的时刻，受了致命伤。他同情意大利的统一和独立，但他也知道，意大利现在还根本不具备任何独立的条件。他所能为意大利做的是，尽快征服意

大利，以便让自己而不是让虎视眈眈的西班牙提出投降的条件。于是，他将计就计，假意接受摩罗涅的计划，但实际上忠于皇帝。很快，他征服了米兰，并且不顾西班牙的反对，从轻判决了米兰大公和宰相。最后，奄奄一息的佩斯卡拉向皇帝提出最后的请求，请求赦免米兰大公和宰相，并把军队的最高指挥权交给法国的波旁公爵。

这部小说与19世纪80年代——也就是迈耶创作这篇小说的时期——德国历史的联系是非常明显的。有些学者认为，这体现了迈耶对普鲁士帝国俾斯麦时代的赞赏。另外，小说中涉及了文学、绘画等广泛的艺术问题。因为迈耶是位受过良好教育的作家，他为同样受过良好教育的读者写作。他有意识地继承欧洲文学、艺术和历史的传统。他在作品中再现过去。在过去的光芒和伟大面前，现实变得苍白，当代的事件变得没有价值。

六　讽刺幽默的诗体小说

德国现实主义时期最重要的幽默、讽刺漫画家和作家当是威廉·布施（Wilhelm Busch，1832—1908）。歌德去世的那一年，1832年，布施出生在汉诺威附近的一个小村子里。这时，德国古典浪漫的理想主义时期已经远去，以市民为主导的社会结构的发展已成历史定局，布施所面临的是一个市民文明迅速发展的时期、一个无幻想的现实世界。工业革命、达尔文主义决定了这一时期市民社会的实用主义主流。在文学作品中，市民人物及其生存状态构成了现实主义的重要主题，现实主义的主流作品所宣扬的是市民的道德及其在经济关系中所起的作用。正如在弗赖塔格和路德维希的小说作品中，善战胜恶的主旋律似乎是一种定式，经济活动、财富积累的成功者总是道德上的善者，而邪恶则以失败告终。

诚然，在他的作品中我们依然可以看到所谓"时代的影子"，但同时他又对时代话语、思维行为模式进行着批判和反思。与上述当时构成主流的作品不同，布施所描写的并非正在兴起的工业化社会中人的困惑，或经济发展过程中的个性成长过程，而是前现代的农村中的具体日常生活：发生在农庄院舍、蜂房、酒馆、磨坊、教堂的事情，讲述的是农夫、牧师、寡妇、顽童的故事，描绘的是大象、猴子、牛羊、鸡鸭、青蛙间的争

斗。布施的作品所揭示的是被一本正经的公众面具所掩盖的力量:动物中阴险狡诈的特点,人性中的自私、贪婪、暴力、欲望、恶的本能,小市民循规蹈矩的市侩作风,市民社会的虚伪道德,宗教神职人员的虚伪堕落。所以,虽说布施的创作从文学时代划分来看属于现实主义,但他所关注的却是一种例外的现实,他的着眼点更多放在与市民文明相对的乡村生活,所揭露的更多是人性中的恶,因此,在某种程度上他是这个时代的另类。

与当时盛行的篇幅宏大、多层次的叙事作品所不同,布施的作品大多是短小精悍的打油诗,所展示的是瞬间画面、充满矛盾的个别特征、令人惊讶的轶事。他以大众化的简洁语言戏拟着日常生活世界,以叙事化诗句刻画着儿童、农夫及动物世界,这都使得他的作品与现实主义的"真实"形成了反差。他的大众语言接近于海涅的风格,令人惊讶的戏拟诗句常常带有谚语般的效果,诗句表述的是没有和谐与美化的实在世界,是对文学语言与诗歌的"错误激情"的戏拟,是对抒情诗的反讽。他的诗句效果并非主要来自语汇,而是韵律与节奏。正是这种语言的简洁使得他一层层剥下了语言的虚伪外衣,露出了存在的真实。这些短小精悍的形式以幽默的方式直指人的欢乐忧伤、人的愚笨不幸、人的残暴邪恶、人的幸灾乐祸。如果说幽默的意思是以从容的态度对待不幸的事件,是布施在自传体的文章《自我评论》(Von mir über mich,1906)中所说的"相对的惬意的表达",那么布施的作品正是通过滑稽、戏拟、反讽所产生的距离来对待所谓充满实用主义的现实世界,对待缺少幻想余地的社会的。他的作品所撕开的是市民价值观的面纱,所去掉的是古典浪漫理想的假象。

从小在艺术院校接受过绘画训练的布施,从1859年起,就开始在杂志上发表诗画作品。

1863他创作了《圣安东尼乌斯面临的诱惑》(Die Versuchung des Heiligen Antonius),后来扩展成为《帕多瓦的圣安东尼乌斯》(Der heilige Antonius von Padua)。1864年发表的《连环画闹剧》(Bilderpossen)中包括《冰棍儿皮皮》(Eispeter)、《猫与鼠》(Katze und Maus)、《烟斗克安》(Krischan mit der Pipe)和《汉斯与格蕾特》(Hänsel und Gretel)四个故事。1865年,他所发表的直至今日仍在德国家喻户晓的诗画闹剧小说

《马克斯与莫里茨》(Max und Moritz)，成为他流传最广、影响最大的作品，为他登上文坛、确立幽默漫画家的地位奠定了基础。

《马克斯和莫里茨》讲述了两个调皮的顽童所搞的恶作剧以及他们的结局。小说由七个恶作剧组成。第一、第二个恶作剧中表现了马克斯和莫里茨如何通过伎俩引诱、吊死了寡妇波尔特饲养的鸡，并嘲弄寡妇，偷吃她烤好的鸡。第三个讲述两个淘气鬼如何捉弄村里的老裁缝，把小桥锯断使裁缝掉进河里的闹剧。第四个故事中，他们嘲弄乡村教师，把火药放在他的烟斗里。第五个故事中，他们把小虫子放进叔父的被子里。第六个故事讲他们偷面包店的甜点而被捉住并被放入烤箱中烧烤。最后一个故事讲两个淘气鬼扎破农夫的麻袋后而被装进麻袋送进了磨坊，磨成了碎渣喂了鸭子。

作者在作品的前言中以一种似乎是批判的口吻对两个淘气顽童的故事做了道德说教。而在正文之中，作者对农民意识的狭隘与实用主义的生存态度进行了揭露，对固有的社会观念进行了尖刻的批判、无情的嘲讽。比如第一个恶作剧中对养鸡的目的的揭露，寡妇波尔特把她所养的鸡视为“生活的希望”：

有人喜欢花工夫，
圈养羽毛小动物；
原因之一很简单，
它能下蛋有益处；
二是能作盘中餐，
偶尔也能解解馋；
另外还有第三点：
羽毛用途也可观，
能装枕头能铺床，
原因说来很平常，
瞧，这是寡妇波尔特，
她也不愿睡凉炕。

而在对两个小主人公的刻画中，表露出来的是人的本性中对恶的

乐趣,他们所作的恶——偷鸡、偷甜点、锯桥坑害裁缝、往教师烟斗里放火药、往叔父被子里放小虫子——一方面是对"虔诚"、循规蹈矩的农民生存状况的挑战，而另一方面所引发的是存在于人的本性中的更大的恶的释放,是暴力的升级与循环,他们先是被放入烤箱中烘烤,最后被磨成碎渣。而正是这种以牙还牙的逻辑,似乎让人觉得这两个淘气包罪有应得，而同时反讽与幽默又让人不知不觉地站在两个作恶的小家伙一边。表述的方式使读者感受到的是对恶的乐趣,作恶小子的滑稽机敏使得他们可爱,让人接受着恶与暴力的释放,而最后以公正的方式对恶的惩罚，又让人觉得他们的结局罪有应得，让人能够接受更强烈的暴力。读者之所以难以压抑笑,是因为淘气鬼所挑战的是循规蹈矩的小市民日常生活模式:寡妇波尔特的实用主义、对无辜小狗的残暴、牧师赖泊的虔诚与精神追求、叔父所代表的家长制与对孝顺的要求、裁缝波克的老好人模式,以及他妻子的狭隘无知:

他的老伴让人服,
借用烙铁把医行;
滚烫烙铁上凉肚,
波克马上就康复。

幽默的方式揭露着市民社会生活模式的狭隘以及它所酝酿的暴力、邪恶,同时它也使得这种恶与暴力变得可以承受,在笑声中,恶得到了消解,暴力得到了释放。

之后，布施又有一系列的新作问世:《尤普演绎插图》(Bilder zur Jobsiade,1872)、《虔诚的海伦》(Die fromme Helene,1872)、《神父菲鲁西欧斯——时代画面比喻》(Pater Filucius, Allegorisches Zeitbild,1872)、《生日或地方分裂主义者》(Der Geburtstag oder die Partikularisten, 1873)、《啦啦拉、啦啦拉》(Dideldum,1874)、由《单身汉冒险记》(Abenteuer eines Junggesellen)、《克诺普夫妇》(Herr und Frau Knopp)和《尤丽娅》(Julchen)组成的《托比亚斯·克诺普》(Tobias Knopp)三部曲(1875—1877)、《酒囊》(Die Haarbeutel,1878)、《机灵鬼猴子》(Fopps der Affe, 1879)等。

按照素材和主题，布施的作品可以分成以下几类：在儿童与动物形象上展示本能的恶：《马克斯和莫里茨》、《汉斯·胡开摆——倒霉的乌鸦》(Hans Huckebein, der Unglücksrabe,1867)、《机灵鬼猴子》；在不可控制的情欲中发现本能：《虔诚的海伦》、《尤丽娅》；在市民生活中揭露狭隘、自私与麻木：《单身汉冒险记》；在农民生活中发现动物性的愚笨、贪婪：《生日或地方分裂主义者》；在自然中揭示难以摆脱的危险，在艺术家身上表现日常平庸对艺术的制约：《巴独音·柏拉姆——壮志未酬的诗人》(Balduin Böhlamm, der verhinderte Dichter,1883)、《画家克莱克瑟尔》(Maler Klechsel,1884)；在宗教神圣中揭露虚伪与谎言：《帕多瓦的圣安东尼乌斯》、《神父菲鲁西欧斯 —— 时代画面比喻》。1864年完稿的《帕多瓦的圣安东尼乌斯》六年后出版，因"蔑视宗教"、"伤风败俗"而遭到检察院的控告，但最后以被告的胜利告终。

1883年，布施开始了被后人称为绘画上最为成熟、文学上最为可观的连环画小说的创作：《巴独音·柏拉姆——壮志未酬的诗人》(1883年出版)和《画家克莱克瑟尔》(1884)。

《巴独音·柏拉姆——壮志未酬的诗人》讲述了有职业的柏拉姆试图从事诗歌写作的故事。这一作品开篇首先以幽默的方式论述了诗歌的重要性，接着描写了柏拉姆对诗歌写作的追求。而他总是不幸地遇到各种各样的干扰：本想在公园里找个安静的地方，但坐椅全部被人占了；想在酒馆院子里找到思考的安宁空间，却被一个朋友打扰；回到家中刚刚有了想法，又被催账的鞋匠打断，刚来了灵感又被自己的孩子们打搅。不得已，想到了去乡下，然而上车不久就被一个肥胖旅客踩伤了脚；来到乡间安顿好后，刚准备写作，又被奶牛撞倒花瓶而打断；夜间还被蚊子、跳蚤骚扰。因此，他又来到野外寻找做诗的安宁，谁知先被调皮的顽童戏弄，然后虫子又钻到耳朵里，树上小鸟的粪便又正好落在他的本子上，随后又下起了大雨，而且雨伞不幸地被路过农夫的镰刀割坏。雨停后遇到了村里的姑娘丽珂，诗人去献殷勤，却遭到一记耳光。夜间又被丽珂调情戏弄，先是被羊顶撞，最后被丽珂及其男友扔进了水塘。经过这场磨难后，牙齿发了炎，去看大夫，大夫采用非常简陋的手段为他拔了牙。经历了这一系列不幸之后，诗人决定返回家中，而在火车上遇到了一个带婴儿的妇女，妇女把孩子交给柏拉姆下车去买东西，而未

等她回来火车就开动了，由于车站工作人员不愿意接纳这个婴儿，柏拉姆只得把他带回家里，这当然被妻子误会，幸好婴儿的母亲找来领走了孩子。在遭遇了这一切之后，柏拉姆的身体在家里逐渐恢复，同时想做诗人的理想也被放弃，回到了平庸的日常生活之中。

《巴独音·柏拉姆》的副标题为《壮志未酬的诗人》，从这里不难看出，在琐碎日常生活的干扰中，诗人很难找到安静的空间让自己的灵感和幻想得到抒发，凝结成为艺术作品。换言之，现实生活的种种限制使得浪漫诗化的理想难以实现。日常生计(诗兴刚来就被来要账的鞋匠打断)、家庭和孩子的干扰(灵感刚有就被孩子们缠闹)使得诗人不得不到乡间寻找安宁，然而那里也早已不存在宁静的田园风光，反而干扰更甚：无辜的动物带来的麻烦(刚拿起笔就受到奶牛撞倒花盆的干扰)，人为的恶作剧(调皮鬼于格对他搞的恶作剧)，自身本能欲望的不可控制(与村姑丽珂调情而遭报复的狼狈经历)等等，最终导致诗人梦幻的破灭，于是他循规蹈矩，重返日常生活。

晚年，布施渐渐淡化了他的绘画，文字写作变得相对独立，除了创作一些配有诗句的小作品(这些作品按照他的意愿，在他死后以《之后》为标题出版)，他不再绘画，而只是从事文字写作。1890年，布施的创作中出现了一个新的阶段，1891出版的《爱德华的梦幻》(Eduards Traum)和1895出版的《蝴蝶》(Der Schmetterling)这两部非诗体著作带有哲学及象征色彩，似乎是以幻想与滑稽的形式对他的生活观与生活经历作了总结，表述了他从怀疑论、悲观主义到走向信仰的历程。此间他的创作开始减弱，到1904年他出版了诗集《善始善终》(Zu guter Letzt)。随着精力的减弱，亲属、朋友间的死亡事件的发生，布施渐渐感到死亡的临近。如同他一生中以幽默对待生活一样，他以同样的幽默对待死亡，1907年底他这样写道："我站在此岸和彼岸的边界上，似乎觉得两者是一回事。"不到一个月之后，1908年1月9日他越过了这条界限。

如同对死亡一样，布施对声誉也有着明确的意识，在《善始善终》中有一首题为《身后的声誉》(Nachruhm)的诗，在诗中，他仿佛为自己作了幽默的展望：

尽管他已去彼岸，

但却永远在人间，
诸多优美的诗句，
本为我们书写完。
我们嘴巴很欢喜，
长久把他来提及，
如此他便很喜悦，
空洞齿间作栖息。

第四节 奥地利小说

一 概况

可以说，1848年之后，具有时代批评性和较高艺术性的叙事文学，才在奥地利有了广泛的发展和影响。在此之前，施蒂弗特的小说之所以成功，在很大程度上是因为他逃避现实、远离政治。1848年革命之后，出版审查的限制放松，因此，叙事文学逐渐发展、壮大起来，而且慢慢克服了原来比德迈耶倾向，无论在内容上和形式上，都加入了青年德意志风格。1848年后活跃在奥地利文坛的小说家，如迈斯纳尔(Alfred Meiβner，1822—1885)、哈特曼 (Moritz Hartmann，1821—1872)、屈恩贝尔格(Ferdinand Kürnberger，1821—1879)等人，虽然还没有彻底摆脱比德迈耶式通俗文学传统的影响，但是，他们在创作中通过青年德意志式的素材和风格，在小说的世界观和心理描写方面增添了符合时代的因素。所以，尽管他们的作品文学地位不高，但是体现出这个时期奥地利叙事文学发展的历史状况，具有历史意义。

与德意志其他邦国一样，1848年之后，奥地利文学也出现了戏剧和诗歌受到冷落，而小说独霸天下的现象。哈尔姆(Friedrich Halm，1806—1871)、埃布纳-埃申巴赫(Marie von Ebner-Eschenbach，1830—1916)和安岑格鲁贝(Ludwig Anzengruber，1839—1889)等许多作家，都是以戏剧家的身份登上文坛的，但是后来都放弃戏剧，转而从事小说创作。小说中占主导地位的是篇幅比较短小的作品，而且多采用第一人称的框架故事结构。从小说的题材上划分，主要是两大类：一类是侧重批判性和心理描写的时代小说，另一类是乡村故事。历史小说所占据的空间非常

小，这一点与德意志其他邦国有所不同。

1848年后立刻从事社会和政治批判小说创作的作家们，具有某些共同特点。迈斯纳尔、哈特曼、屈恩贝尔格等人，都曾从事过政论杂志、报纸的编辑和记者工作，都偏爱心理方面极端的案例，深受青年德意志反思和游记小说影响。其中最具代表性的屈恩贝尔格采用寓意深刻、毫不留情、一针见血的报纸副刊语言，对奥地利的政治和文学问题进行深刻的分析。他所著的《印鉴戒指》(Siegelringe，1874)和《文学的中心问题》(Literarische Herzenssachen，1877)，在文学批评、报刊政论和杂文艺术方面占有不容忽视的地位。但是，正是他的这种特点，限制了他的文学艺术表达。他的代表作长篇小说《厌弃美国的人》(Der Amerika-Müde，1855)却无法摆脱副刊文章和游记小说的构思与结构。而且，这一批作家们，无法在作品中通过反思和心理描写来取代自身感受的具体痛苦，也就是说，他们不能把自己的感受推而广之，使其具有普遍意义。直到萨尔(Ferdinand von Saar，1833—1906)和埃布纳-埃申巴赫，才成功地把自己的主观体验与人类、社会和时代历史艺术地结合在一起。

奥地利乡村故事的奠基人是朗克(Joseph Rank，1816—1896)。他的小说集《来自波西米亚森林》(Aus dem Böhmenwald)和奥厄巴赫的《黑森林的乡村故事》同年出版。朗克认为，必须创作大众文学，因为大众文学中包含了社会推动力，意味着文学的民主化。屈恩贝尔格甚至认为，乡村故事与自由主义是紧密相连的："如果说法国大革命的先导是百科全书派的哲学思想，那么德国革命的征兆就是乡村故事。如果我是国王或者贵族，那么，这些小说带给我的震惊，远远大于某个法国演说家最具颠覆性的煽动讲话。"奥地利乡村故事的最高成就，体现在稍后安岑格鲁贝的作品中。

总之，1848年后奥地利的社会变化，客观上为小说的发展创造了条件。萨尔和埃布纳-埃申巴赫的作品，已经摆脱了狭隘和闭塞，表现出与欧洲文学接轨的趋势，至少他们与屠格涅夫、莫泊桑等外国作家的相似已不容忽视。

二　玛丽·冯·埃布纳-埃申巴赫

玛丽·冯·埃布纳-埃申巴赫（Marie von Ebner-Eschenbach，1830—

1916)出身于捷克境内一个信仰天主教的古老贵族家庭。父亲在奥地利军队中服役。她从小在乡村宫殿和皇家都城的环境中长大,接受的是法语教育,后来,在自我意识逐渐形成后,才在交际和文学创作中使用德语。1863年移居维也纳后,作为贵族小姐的埃布纳-埃申巴赫大胆地与戏剧家格里尔帕策等人交往,并在后者的鼓励下开始了戏剧创作。她的社会剧《森林里的姑娘》(Das Waldfräulein,1873)因为批评了贵族遭到攻击。但是,她的历史政治剧如《苏格兰的玛丽亚·斯图亚特》(Maria Stuart in Schottland,1860)、《雅可拜阿》(Jakobäa)和《玛丽·罗兰》(Marie Roland,1867),都没有摆脱当时普遍的模仿痕迹。她戏剧中与众不同之处是剧情凝练、生动明晰、对话简洁,这些特点,后来都被运用到她的小说中。

埃布纳-埃申巴赫后来转向从事小说创作,意味着她在失望之余对戏剧的放弃。一开始,对埃布纳-埃申巴赫来说,转向小说等同于她的创作堕落到报刊文学的水平。实际上,她的小说常常带有高雅娱乐文学的风格。但是,恰恰是这原本被她所不齿的小说,为她赢得了声誉,使她成为当时最重要的德语女作家。在埃布纳-埃申巴赫的小说中,能够清楚地看到理想主义传统的作用:她的作品引导人们提升情感、性格和生活价值,教育人们向善、追求理想,对人们进行道德和宗教教育。因此,"爱"——广义上的爱——在她的作品中是个重要的主题。她的作品具有浓厚的人道主义思想。

埃布纳-埃申巴赫的小说中既有长篇小说,也有中短篇小说。但是,即使是在长篇小说,如《博任娜》(Bozena,1876)、《村里收容的孩子》(Das Gemeindekind,1887)和《罪不可赎》(Unsündbar,1890)中,她也坚持对人物性格的刻画、对个体由内心决定的命运的表现。她描写一个有限空间内发生的事件,小说的重点不是情节的安排,而是人物的心理变化。她擅长对人物内心进行典型化描写,发展了暗示、掩盖的创作技巧。她的现实主义重在揭示人的心理,触及人内心最深处的欲望、凶残和丑恶。她的代表作有中短篇小说集《乡村和城堡的故事》(Dorf- und Schloβgeschichten,1883)、《乡村和城堡的新故事》(Neue Dorf- und Schloβgeschichten,1886)、短篇小说集《晚秋的日子》(Aus Spätherbsttagen,1901)、长篇小说《村里收容的孩子》、《罪不可赎》等。

《乡村和城堡的故事》是一个以乡村为背景的中短篇小说集。但是，它们不是表现远离现实的理想的田园生活。在俄国著名的现实主义作家屠格涅夫的影响下，埃布纳-埃申巴赫写了很多具有社会批判意味的作品，主要着眼于贵族生活以及地主和佃农，也就是农村的无产阶级的生活，表现他们之间生活上的严重差距。但是她对这种生活差距的批评却不着眼于社会结构的不合理以及统治阶级的腐败，她认为造成这样一种状况是人们普遍缺乏理性和相互之间缺乏爱的结果。她对那些雇工和用人怀有深切的同情。她曾经向贵族呼吁："我们能不能更有理性，更加仁慈一点呢？"她坚信，人性会缩小并消除人们在生活和社会层次上的差距。

《克拉牧班布里》(Krambambuli)是收录在《乡村和城堡的故事》中的一篇小说，讲述的是一条狗在新旧两个主人之间陷入矛盾的故事：护林员豪普从一个流浪汉手中买下一条名叫克拉牧班布里的纯种猎狗。经过两个月艰苦而残酷的训练，克拉牧班布里才接受了它的新主人。从此，豪普的生活就以这条狗为中心。狗是他惟一的话题，他有任何重要的事情都只与狗商量，他甚至为了狗而冷落了自己的妻子。克拉牧班布里也对新主人表现出无限的忠诚。这时，森林里出现了一个偷猎者。豪普接到上司的命令，对偷猎者严惩不贷。豪普就亲眼看到上司无情殴打两个在森林里捡木柴的妇女。虽然豪普对此感到非常气愤，但还是顺从地执行上司的指示。最后，豪普在猎狗的指引下找到偷猎者，此人竟然是克拉牧班布里的旧主人。在豪普与偷猎者的对决中，小说花费大量笔墨描写了猎狗的内心冲突：它在两位主人之间犹豫不决，痛苦万分，最终选择了它的旧主人。然而，克拉牧班布里满怀爱意地扑向旧主人时，正是两位主人互相对射的时刻，旧主人的枪因此而射偏了，自己被豪普的子弹射中。克拉牧班布里陪伴着旧主人的尸体，直到他被埋葬。豪普因为狗背叛了自己而抛弃了它。克拉牧班布里开始流浪。最后，它又回到豪普家门外。但是，豪普紧闭门窗。最终，克拉牧班布里饥寒交迫，头靠着豪普家的院门，死在门外。这篇小说中虽然也涉及到了社会问题，但是，作者对此并没有进一步挖掘，而是表现了豪普与狗之间忧伤的关系和最后的悲剧。但是，这绝对不是一篇动物小说。克拉牧班布里的矛盾冲突中，体现了情感与义务的冲突。无论它如何抉择，都会背负上良

心的罪责感。

长篇小说《村里收容的孩子》是埃布纳-埃申巴赫最著名的社会批判作品，也最能体现她的人道主义思想。用她自己的话说就是："如果富人们都能与人为善，那就不会有社会问题。"小说讲述两个孩子的命运：莫拉维亚村有一个家庭，父亲因犯杀人罪被处绞刑，母亲被判十年徒刑，留下姐弟两个孩子。漂亮的姐姐米拉达得到当地一位女地主的同情，被送到城里一所教会学校读书。弟弟帕维尔则由村里负责教养。村里不情愿尽教养的职责。父亲的坏名声使得帕维尔深受社会歧视，以致他逃学旷课，打架斗殴，还有偷窃行为，成为学校中坏学生的典型。一次他替村长取药，结果村长服药不久后就离奇死去，引起了众人的怀疑，后来虽然事情得到了澄清，但是他仍然被众人骂为"投毒者"。数年后，姐弟俩重逢，米拉达对弟弟的堕落大为震惊。在她的照料和影响下，弟弟帕维尔开始转变。尽管依然受到众人谩骂和讥讽，但他努力学习，为村里做好事，极力克制自己，不再打架，逐渐得到了人们的尊重，终于在村里站稳了脚跟。母亲刑满获释时，帕维尔无视别人的恶意诽谤，把她接回家赡养。这部小说是埃布纳-埃申巴赫最成功的作品之一。它充分体现了德语市民现实主义文学的特点。小说批判了自然主义的环境决定论和遗传决定论，作家坚信人性中的善良，指出，不论出身和社会地位如何，只要坚信自我教育的力量，只要有机会，每个人都有可能在社会中找到自己的位置。也正因为如此，埃布纳-埃申巴赫尽管在小说中表现出社会批判意识和对社会边缘人物的同情，但她绝对不是政治性或鼓动性作家。

三 路德维希·安岑格鲁贝

与埃布纳-埃申巴赫和萨尔共同代表19世纪下半叶奥地利现实主义文学最高成就的是路德维希·安岑格鲁贝（Ludwig Anzengruber, 1839—1889）。安岑格鲁贝出身于维也纳一个小公务员家庭，幼年时因丧父辍学。1856年至1858年在书店当学徒，同时开始攻读戏剧课程。1860年起在维也纳等地的流动剧团担任演员。后来在维也纳剧院担任了编剧的工作，开始了文学创作的生涯。安岑格鲁贝是奥地利文学史上最早写作农村题材的现实主义作家，在19世纪70年代，他创作了一批以

农民为主人公、以农民生活为素材的农民喜剧和大众剧。其中重要的有《发伪誓的农民》(Der Meineidbauer,1871)、《良心谴责》(Der Gewissenswurm,1874)、《双重自杀》(Doppelselbstmord,1876)等。后来,安岑格鲁贝转而从事小说创作,也是出于无奈:他看到大众剧逐渐没落,起到的作用越来越小。另外,作为作家,他必须养家糊口。所以,他的小说常常跨越严肃文学和通俗文学的界限,为报刊连载的需求而写作。

安岑格鲁贝受费尔巴哈的哲学影响很深,是个坚定的唯物主义者。他反对当时用文学作品美化和歌颂现实的田园牧歌倾向。他在著名的乡村故事集《乡村记事》(Dorfgänge,1879)第二卷的前言中谈到自己的写作方式和选材时写道:"是的,有许多理由让作家美化生活,而只有一个原因反对,那就是真实。"在这里,安岑格鲁贝表明了自己作品的真实性原则,明确反对在文学作品中弱化和美化生活中痛苦、丑恶的现象;他认为,作为一个现实主义作家,不能只考虑读者的感情和需要。他的与众不同之处正在于他清醒地认识到,某些社会和心理力量,特别是不和谐力量,能够把人的命运推倒走投无路的境地。他选择乡村的农民社会,在这个有限的、相对封闭的环境中表现原始的人物性格和社会基本冲突。

尽管安岑格鲁贝无论在选材、表现方式和语言上都尽量忠于现实,使他的小说具有揭露的倾向,但是他仍然坚守着理想主义,坚信世界的公正性。他也认为人的本性是善良的。所以,他虽然常常揭露出人内心深处最原始的欲望,展示人不道德的行为,但是,他还是会在小说中加入和谐的因素,给作品一个和解、幸福的结局。最典型的代表就是长篇小说《污点》(Schandfleck,1877)。小说讲述农民约瑟夫·赖因多弗尔和妻子有一对儿女,生活幸福美满。一次,妻子与一轻浮男子邂逅,发生关系,生下一个女儿。赖因多弗尔知道这不是自己的孩子,但为了家庭的名誉,他决定隐瞒这个"污点",并为孩子取名玛格达蕾纳,决心做一名好父亲。与此同时,同村磨坊主临死前让弗罗里安继承产业。弗罗里安是老磨坊主与女佣的私生子,此前一直与妻子、孩子住在城里,整日游手好闲。而且,他就是诱奸了赖因多弗尔妻子的人。从此,他们生活在一个村子里。若干年后,弗罗里安改变了过去的浪荡生活,辛勤地经营磨坊。玛格达蕾纳与弗罗里安的儿子小弗罗里安经常一起玩耍,又在同一

所学校上学，两人青梅竹马，产生了爱情。他们的关系遭到双方家长的禁止。迷惑不解的两个年轻人知道真相后，痛苦万分。陷入绝望的小弗罗里安在一次格斗中丧生。玛格达蕾纳听从父亲的劝告，离开家乡，在一个牧场主家当保姆。牧场主丧偶，女儿体弱多病。在玛格达蕾纳的精心护理下，女儿恢复了健康。牧场主内心十分感激，与玛格达蕾纳结为夫妻。赖因多弗尔在妻子去世后，将田产交给儿子管理。儿媳待他不好，他只好去投奔女儿，却遭到拒绝。最后找到玛格达蕾纳，受到他们夫妇的热情接待，愉快地度过了晚年。小说中的玛格达蕾纳是一次偷情的产物，被称为"污点"。但是，她因善良赢得了人们的同情和喜爱。同时，她的放弃和断念，不仅使自己找到了幸福，而且也为父亲创造了幸福。而对赖因多弗尔来说，这个曾经是"污点"的女儿，最后成为"名誉的奖赏"。

与《污点》一同被誉为奥地利乡村文学和批判现实主义佳作的还有长篇小说《星彩石农庄》(Sternsteinhof, 1885)。星彩石农庄是当地最富裕的农家，无房无地的穷苦农民的女儿海伦娜美貌过人，她立志要当上星彩石农庄的女主人。小说描写海伦娜如何利用自己的美貌，并通过坚韧、勤奋和不择手段的行为，最终实现了自己的愿望。

乡村故事是19世纪的一种叙事文学形式。大多数乡村故事都把乡村描写成传统、保守、与世隔绝、安静祥和、逃避现实烦恼的世外桃源。但是，安岑格鲁贝反其道而行之，致力于描写真实的农村现状，力求了解和挖掘农民独特的生活环境。他赋予乡村故事社会批判和教育意义，使乡村故事摆脱了狭隘性。

第五节 消遣文学

一 俗文学和兜售文学

1850年之后，由于社会、技术和法律条件的变化，书籍经营，特别是兜售文学书籍经营在文学市场上呈现出直线上升的趋势。随着不断发展的工业化进程和与之密切相关的城市化过程，德国出现了一个消遣文学(Unterhaltungsliteratur)产业，出版以满足广大读者消遣需要为目的文学作品。19世纪60年代起，消遣文学主要以兜售文学(Kolportage)和楼

梯间小说(Hintertreppenroman)的形式出现，从19世纪末开始，改为出版系列小册子(Serienhefte)。据不完全统计，从1860年到1903年，在德语文学市场上，每年有大约五百部兜售小说上市。这些小说的特点是，印数非常高，售价很低，作者大多匿名或者用笔名。

所谓兜售文学是指分册出版的长篇小说，由兜售小贩出售给城市中社会底层的读者，多为庸俗、黄色的作品，文学价值极低。德国文学历史上，一直有供大众阅读的通俗文学作品：早在15世纪就有民间故事书、日历小说和修身文学作品在集市上出售。18世纪兜售的主要是骑士小说和恐怖小说。19世纪的主要形式是连载的兜售小说，其内容大多描述与当时正在形成的工业化社会现实相对立的理想世界。当代的兜售文学多为定期出版并在报亭出售的较为低级的小说。楼梯间小说是继18世纪骑士小说和强盗小说之后出现的小说形式，泛指迎合低级趣味的黄色小说，因读者主要是住在楼梯间的仆人，而于1880年前后得名。

兜售文学之所以在19世纪下半叶能够经历如此迅猛的发展，当然有各种原因。其中最重要的是，普遍义务教育的实施，使民众的阅读水平大大提高，从而形成了一个广泛的潜在读者群。据调查统计，1870年，六岁以上的德国人中，有75%的人拥有阅读和理解简单文章的能力；到1900年，这个数字上升到90%。

除了教育的因素，另一个重要原因就是出版业的技术进步。书籍成为工业化商品之后，才有可能进行低价的批量生产，从而使广大民众有能力消费这种产品。1811年出现的蒸汽快速印刷机，使印刷能力与以前的手工印刷相比增长了十倍。1822年，铅版印刷的发明，使得一份底稿能复制出更多倍的复印件。平版印刷术的应用，使图片的复制变得非常容易，而这对兜售文学来说至关重要。1873年，轮转印刷机投入使用，1884年，排字机取代了手工排字，1885年，线装机提高了书籍装订水平和速度。

书籍制造技术的提高，大大降低了书籍的成本和售价，从而吸引读者购买书籍。与此同时，作家的人数在19世纪也急剧增长。各方面的因素，都刺激了图书业的投资。越来越多的出版社出现，希望通过书籍这种商品而获利。他们知道，民众喜欢什么内容的作品，就以此为依据，组织通俗文学、兜售文学的创作。大众的需求是惟一的准则。出版社根据

读者的反映，要求作家延长作品的情节或者迅速结束作品，而作品的质量则根本没有人关心。

书籍作为商品，印数越高，售价就越低，购买的人就越多。所以，通常，一部兜售小说分50至150册出版，每册的篇幅在16至24页之间，只售十芬尼，然而小说的总印数却是惊人的高。不过，印数一般是随着出版过程迅速降低的，到了最后一集，就只有一万册了。以一部150册的小说为例：第1至5册是用来引起读者兴趣的，而且有些还会免费赠送给读者，所以，它们的印数会非常高，第1册的印数高达150万，第5册的印数还能保持在17.5万。从第6册开始，就没有免费赠送的了；第6册的印数迅速降低为7.5万，第10册大约是7万，第25册还保持在6万，第50册就降到4万，第75册3万，第100册2.5万，第125册1.7万，第150册就只有1.3万册了。

我们可以清楚地看到，兜售小说是一种完全根据需求设计的产品，提高销售量和将利润最大化是这个产业的根本基础。所以，兜售小说的宗旨就是，吸引读者一册接一册地读下去。兜售小说瞄准的读者群主要是社会最底层的人，特别是城市中的无产阶级。因此，作家的任务就是，满足读者的需求和他们对奇妙生活的想像。归根结底，兜售小说就是描写在现实社会中不可能实现的白日梦，描写对愿望的虚幻满足。兜售小说的异国情调和多愁善感，都是社会愿望的直接表达。

兜售小说在内容和形式上都有明显的特点。首先在内容上，因为作者的创作有时间限制，而且还要顾及内容对销量的影响，所以作者在选材时，常常会采用读者已经读过或者熟悉的题材，然后用自己的想像力加入新的内容。骑士小说、强盗小说和19世纪的外国探险小说都为许多兜售小说作家提供了丰富的素材。另外，游记、百科全书和关于外国的其他记载，也都是兜售小说的材料来源。不过，由于兜售小说巨大的篇幅和创作的时间限制，作家根本无暇去查对小说内容的准确性，以及各册之间是否存在矛盾，因而小说中经常会矛盾百出，各册之间情节连接不上，例如，年代的错误，早就死去的人物又突然出现，或者重要的事件没有了下文等等。

兜售小说吸引读者的关键就是情节的扣人心弦。它决不能在故事结束之前就给读者已经达到高潮的印象。因此，除了在内容上要不断制造悬念之外，还有外部手段，这就是，像中国的章回小说一样，在情节发

展到紧要关头时，人为地突然中断故事，吊足读者的胃口，让他们迫不及待地盼望并购买下一册。

19世纪下半叶德语兜售文学的兴盛，虽然是各种原因导致的必然现象，但是，有批评者不无悲哀地指出：在这个“诗人和思想家的国度里”，人们正从恐怖小说和兜售文学中汲取精神营养！

二 卡尔·迈

在德语作家中，若论受读者欢迎的程度，恐怕没有人能同卡尔·迈(Karl May，1842—1912)相比：他的作品的德文版印数，已经达到了八千万册。另外，他的小说被翻译成三十多种语言。卡尔·迈在读者中的成功，开始于19世纪80年代，一直到今天，他在世界各地还拥有广泛的读者群。他的读者群范围甚广，不分年龄、性别，不分政治观点和社会出身。

不过，卡尔·迈在世时，就是一个人品和作品都备受争议的人。有人崇拜他，有人蔑视他，还有人诋毁他。争议的焦点主要是他的盗窃、诈骗前科。从文学研究的角度来看，他的作品一直被归为通俗文学和消遣文学，很长时间得不到应有的重视。不过，近年来，研究界越来越注意到卡尔·迈作品的影响史和接受史。有些研究者甚至提出，迈的有些作品可以划到严肃文学的范畴。无论如何，迈在读者中的成功和影响是不容忽视的。

卡尔·迈1842年2月25日生于萨克森州的小城埃恩施塔尔，父亲是个普通的纺织工人，生活穷困潦倒。迈的童年毫无幸福可言，由于在母体内就严重营养不良，他一出生就患上严重的眼疾，双目失明，直到五岁才得以医治，恢复了视力。这几年失明的经历，对迈的影响很大，他在自传中写道：“对于失明的我，重要的只有心灵，在我有了视力之后，直到今天，仍然如此。这就是我与其他人的区别。这是进入我作品的钥匙。这是对我所有褒贬的解释。只有那些曾经失明、之后又获得了视力的人，只有那些因此有了强大的内心世界、并且终生能控制自己的外部世界的人，才有资格评判我。”失明的迈，曾在祖母身边生活了一段时间。祖母用她的浪漫童话，对迈的思想和情感世界产生了巨大的影响，成为迈丰富想像力的源泉。

迈后来上了一个教师培训学校，1861年毕业后被一所工厂小学聘用。迈在上学期间就因为偷窃行为而险些被开除。1861年圣诞节，他又因偷窃室友的财物被首次判处六个星期监禁，从此被取消了教师资格。之后，迈无所事事地晃荡了近两年。1864年，他又因欺诈罪被判处四年一个月的劳教。被提前释放后，他竟然以更丰富的想像力继续欺诈行为，他甚至说自己是瓦尔登堡亲王的私生子。被捕时，他还否认自己就是卡尔·迈。1870年3月，他再次被判处四年徒刑。在这次服刑期间，他开始了文学创作。

从他的这些具有自传性质的创作草稿中，人们可以看到，作者强烈渴望得到承认，希望提高社会地位和实现自我，但是，在社会现实面前，他的愿望全部破灭。他试图填平理想与现实之间的鸿沟，但是，一次次的失败，使绝望的他犯下一次比一次重的违法行为。或许正是多年的服刑，使迈最终意识到，只能通过文学创作的方式在虚幻中解决所有现实问题。对于迈来说，不断写作离奇幻想的小说，不仅是生存的需要，而且更是他神经官能症的需求。因为，在80年代成名后，迈已经不用再为生计而写作。但是，他的神经官能症并没有消失，反而愈演愈烈：从90年代中期开始，迈开始分不清现实与妄想，仿佛又回到他年轻时的诈骗时期。他吹嘘自己真的去过美洲、东方和巴尔干，自己的确会说各种语言和土著语，他宣称自己的作品是“将近三十年旅行、吃苦和冒险”的成果。他甚至为了提高自己的声望，伪造了一个博士头衔。实际上，迈在1899年才去东方旅行，1908年才去了美洲。

出狱后，迈的生活陷入窘境。这时，以出版杂志、日历和廉价读物而闻名的明希迈耶出版社(Münchmeyer-Verlag)以年薪六百塔勒，聘请迈做编辑。这是迈一生中第一份较为丰厚的收入。除了承担杂志编辑工作，迈这时也开始发表自己的小说。这一阶段，他的创作主要是传统的乡村故事、幽默小说、异国风情的小说等。迈以极大的热情投入到工作中去。然而两年之后，迈辞去了这份工作，当起了自由作家。这意味着他的收入没有了保障，生活再次陷入困窘。因为，他一方面要与其他作家竞争，赢得出版社的青睐，使自己的书能够出版；另一方面，他完全依赖市场。所以，尽管他拼命写作，但是只能得到相当于一个普通工人的收入，根本无法维持生计。于是，1882年，迈的生活陷入了空前的困难。在

这种情况下，迈不得不再次与明希迈耶出版社接触，接受了出版社让他写兜售小说的要求。然而，此前，在1874年，当有出版社要求迈写兜售小说时，他就曾不屑地说过："出版社让我写的全是垃圾小说、庸俗的爱情故事，没别的。这些东西我不写。我追求的是完全不同的目标！"现在，为生活所迫的迈不得不为明希迈耶出版社写兜售小说。对此，他为自己辩解说：我必须要让兜售小说出版社知道，用好的作品，比用垃圾小说能赚更多的钱。我必须给他们写出畅销书，并且唤起读者对好作品的需求。于是，在1882年到1887年，迈共创作了五部兜售小说，其中第一部《森林小玫瑰或者环球追踪——揭露人类社会的秘密》(Das Waldröschen oder Die Verfolgung rund um die Erde. Groβer Enthüllungsroman über die Geheimnisse der menschlichen Gesellschaft)最为畅销，成为19世纪最流行的分册小说以及兜售小说的代表。小说共分109册，2612页。从1882年11月到1884年8月，小说以每星期一册到两册的速度出版。可以想见，作者是在怎样的时间压力之下写作的。此后，迈又先后——有时是同时进行两部小说的写作——创作出了《骑兵的爱情》(Die Liebe der Ulanen, 1883—1885)、《失踪的儿子》(Der verlorene Sohn, 1884—1886)、《德意志的心——德意志的英雄》(Deutsche Herzen—deutsche Helden, 1886—1887)、《通往幸福的道路》(Der Weg zum Glück, 1887)。第六部小说《达里拉》(Dalilah)没有完成，并且导致了迈与明希迈耶出版社关系的破裂。从此，迈结束了兜售小说的创作。发表第一部兜售小说《森林小玫瑰》时，迈用的是笔名Capitain Ramon Diaz de la Escorura。小说的走红，使这个名字也变得家喻户晓。之后的几部兜售小说，迈基本上都用了这个笔名。这其中更重要的原因是，这时的迈，已经凭借在其他消遣文学杂志上发表的游记小说、冒险小说和幻想小说而声名鹊起。特别是他在一份名为《德语家庭宝库》(Der deutsche Hausschatz)的文学周刊上发表的东方历险小说《库尔德斯坦历险记》(Reiseabenteuer in Kurdistan)、《死亡商队》(Die Todeskarawane)等，取得了巨大的成功，其中的主人公"老铁手"(Old Shatterhand)、卡拉·本·内姆西(Kara Ben Nemsi)和仆人哈西·哈勒夫·欧马尔(Hadschi Halef Omar)，都成为迈后来著名系列长篇小说中的主人公。尤其是他在刊物上声明，小说中的"我"就是作者迈本人，小说中的冒险故事，都是他自己的亲身经历。迈为了保护自己清白的名字不

被兜售小说所玷污,坚持用笔名发表兜售小说。

1890年后,迈写出了一系列令他闻名世界的游记小说、幻想小说和惊险小说。其中著名的有《穿越不毛之地》(Durch die Wüste,1892)、《温内图》(Winnetou,1893)、《银湖宝藏》(Der Schatz im Silbersee,1894)、《在银狮之国》(Im Reich des silbernen Löwen,1898—1903)等。这些小说的故事多发生在美洲和东方,内容离奇、情节紧张、悬念迭起,因而受到读者的喜爱:当时,他的小说每年销售量达到了6万册。其中《温内图》的主要内容是一个白人和土著人温内图之间的友谊。小说的主人公"老铁手"是作者理想的化身,他出身于穷苦之家,只身去美洲淘金,在西部参加修建铁路。在一次与地痞流氓的冲突中,他一拳把对手打晕,因而得到了"铁手"的绰号。他的正直和勇气获得土著人首领温内图的赞赏,两人结下了深厚的友谊。这段友谊对两个人都弥足珍贵,两个人在相互的友谊中共同成长。最后,温内图在临死前皈依了基督教。与迈的其他长篇小说一样,《温内图》也是由许多曾在杂志上发表过的短篇小说组成的,因此,故事的背景不断变化,这就更增加了情节的紧张性。《温内图》的成功也有深刻的社会原因:它的冒险、离奇、异国风情、印第安人习俗,为读者建构了一个虚幻世界,让他们可以暂时忘记现实世界。

1900年后,迈试图提高自己作品的文学价值,获得学术界的承认,接连创作出两幕戏剧《巴比伦和圣经》(Babel und Bibel,1906)以及《人间和平》(Und Frieden auf Erden,1903)、《邪恶国和高尚国》(Ardistan und Dschinnistan,1909)等长篇小说,但没有成功。其中《邪恶国和高尚国》是迈晚年最重要的创作,也是迈向严肃文学靠拢的关键作品。但是,熟悉了迈冒险小说风格的读者们,期待的是紧张的情节和离奇的故事,而不是这样一部充满了令人费解的象征意义的小说。所以,读者们感到大失所望。不过,这些带有和平主义倾向的象征小说,现在却越来越受到研究者的重视。1910年,迈的自传《我的生活和追求》(Mein Leben und Streben)出版。

进入20世纪,德国国内反对迈的声音越来越强烈,从一开始的客观批评,发展到人身攻击和诽谤,迈官司缠身,这些都对迈的身心产生了负面影响。1912年3月30日,迈因病去世。

卡尔·迈的作品是通俗文学,但他是通俗文学中成功与经典的作

家。他的作品满足了当时读者的心理需求，帮助读者逃离冷酷而无望的现实社会，躲避到书中虚幻的异国或者另外一个社会环境中去。另外，迈的作品也是他自己部分经历的反映：例如，许多小说中反复出现某个人物被捕和被释放，这显然与作者早年的经历有关；而有些主人公，如老铁手具有非凡的勇气和力量，似乎所向披靡，也是由于作者本人曾经在现实中屡屡失败，才幻想出这个战无不胜、无所不能的理想人物。

无论人们对迈的人品如何褒贬，无论他的作品被划归严肃文学还是通俗文学，单从一百多年来他的作品出版和翻译的数量来说，就能够看出他的影响是巨大的。所以，客观地说，卡尔·迈的创作是一个不容忽视的、值得学术界去研究的文学现象。

第六节　诗歌

一　概述

19世纪下半叶，德语文学中的现实主义概念，对诗歌的影响和改变并不显著。现实主义时期的诗歌，无论是主题还是形式，都沿袭着德语文学中的传统。而且，从30年代起，由于小说和散文更能反映现实，受到越来越多的作家的青睐，所以，诗歌逐渐丧失了原有的地位和意义。现实主义时期最重要的诗人，同时也是最伟大的小说家，如施托姆、凯勒、迈耶等。

但是，与19世纪上半叶那些受古典和浪漫文学影响的诗人们——默里克、海涅、普拉滕、莱瑙等——的诗歌天赋和创作激情相比，现实主义时期的诗歌缺少了创作的活力（这种情况直到世纪末迈耶开始从现实主义的体验诗向象征主义诗歌过渡，才有所转变）。虽然这个时期的诗歌没有像戏剧那样萧条，但是，它也远没有像小说那样，不断适应新的发展，吸收新的表达方式。因此，在这几十年中，诗歌一直处在传统影响的阴影之下。传统诗歌中丰富的主题、形式、模式甚至词汇，都极大地限制了创新的可能性。只有为数不多的几个有天赋的诗人认识到，应该在传统中加入适合表达自己生活感受和要求的形式和语言。现实主义时期的诗歌，主要是受歌德、席勒和浪漫文学的影响。而且，对这些诗人的接受，也是有选择的：人们偏爱歌德和席勒的民歌风格的诗歌、自然

诗和叙事谣曲，把这些形式视为样板。而采用颂歌形式的思想诗歌，则在这个时期不受推崇。席勒的比喻诗也影响很小，荷尔德林更是几乎被遗忘。对诗歌传统有选择的继承，使现实主义时期的诗歌，主要采用几种有限的模式：民歌风格的诗歌、情景诗、叙事谣曲、内省诗等。而且，诗人们也有自己固定喜爱的形式：冯塔纳和迈耶对叙事谣曲情有独钟，而施托姆和凯勒却根本不沾叙事谣曲的边。

总之，对诗歌传统的继承和模仿，使得这个时期的诗歌少有独特的创新和个性。因此，现实主义时期的诗歌集的数量和印数虽然都很高，但是，除了迈耶等个别突破了传统、显示出自己诗歌特点的诗人外，大部分当时的著名诗人——如盖贝尔（Emanuel Geibel）、博登施泰特（Friedrich Bodenstedt）——的创作水平说明，他们的诗歌，主要是为了让自己和读者感到赏心悦目，让人们感受到音律、节奏和情绪的美。特别以盖贝尔为首的慕尼黑诗人们，致力于模仿和继承古典和浪漫时期的诗歌，虽然受到当时众多读者的喜爱，但是，他们的创作在当时就已经是过时的文学游戏。

1848年以后的现实主义诗歌，由于没有沿袭青年德意志和“三月前”文学政治诗歌的传统，而是回归到歌德和浪漫作家的诗歌传统中去，所以，这个时期诗歌的一个显著特点就是非政治化倾向。这并不意味着诗人们在诗歌中脱离现实，而是因为，首先，他们像海涅一样，把诗歌的文学价值置于它的实用价值之上；其次，他们认为，更值得关注的是人的精神和存在的问题，而不是政治问题。也就是说，诗人们从个人的感受出发，去理解和评判社会存在。因此，现实主义诗歌的根本特征之一就是主观性。但是，从另一个方面说，在注重客观表现世界的现实主义时期，这种源于浪漫诗歌传统的主观经历，并不能提高诗歌的地位。这恐怕也是有些著名的现实主义作家只是在年轻时代从事诗歌创作，而晚年转向小说创作的原因之一。

现实主义诗歌所表现的，是自我与周围世界之间的关系以及自我的感受。诗人认识到自我与周围世界处于一种对立状态，但是，建立在这种对立状态之上的现实主义诗歌，却并不强调个体的与众不同、感情的敏感和内心激烈的矛盾，而是试图通过个体适应并投身到周围世界中去化解这种对立，达到自我与世界的统一。因此，诗歌中虽然表现出

自我在社会中的孤独，以及世界的物化和异化，但是，最终寻求的是宁静和升华，而不是矛盾的激化。这与德国现实主义文学主张是一致的。所以，我们看到，在施托姆、凯勒、迈耶等人的诗中，虽然最根本的体验仍然是孤独，虽然诗人仍是与社会格格不入的孤僻之人，但是能在诗歌世界的宁静中找到自己心灵的港湾。

另外，现实主义诗歌也表现出明显的叙事倾向。叙事性对诗歌的内容、语言和形式都产生了影响。因此，诗歌在母题、基调、节奏、结构、诗句等方面都表现出简洁、收敛的趋势。短小的形式受到诗人们的喜爱。

二　施托姆

我们今天提起施托姆，首先想到的是他以《茵梦湖》为代表的一系列中篇小说。但是，施托姆本人认为，自己的诗歌创作成就高于小说。他曾说过："即使将来我的小说早被遗忘，而我的诗还会存在。"与他同时代的冯塔纳也认为，施托姆作为诗人，属于"歌德之后出现的最优秀的三四人"之列。

施托姆的文学创作也开始于诗歌。大学期间，他和蒙姆森兄弟共同出版《三个朋友的诗集》(Liederbuch dreier Freunde，1843)，记录下他最早的诗歌创作成果。1852年，他的第一本个人诗集《诗集》(Gedichte)出版，并在他的有生之年多次修订再版。从广义上说，他的诗歌创作工作还包括他挑选出版的《自克劳迪乌斯以来的德国诗人诗选》(Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius，1870)。在这本诗选的前言中，施托姆明确表达了自己对诗歌的认识和理解。他写道："我希望能被某个艺术品直接打动，而不是通过思想。从这个意义上来说，我认为，诗歌是最完美的，因为，诗歌的作用首先是感官的，然后从感官作用中自然而然产生出精神作用，就像从花朵中结出果实一样。"他认为，不管多么重要的思想，哪怕它是包含在最精致的诗句中的，如果它没有与诗人的情感和想像力融合在一起，那它就没有资格出现在诗歌中。他说，诗歌不仅要"用简洁、贴切的语言表达并强调内容"，而且，这些语言还必须通过诗句的节奏和音色产生音乐性，并与诗歌创造的感受融为一体。很明显，施托姆强调的是诗歌的音乐性和节奏感。对他来说，语言和感受在音乐性中统一起来，这就是诗歌最根本的特点。显然，施托姆对诗歌的

理解，是植根于狂飙突进和浪漫文学的。因此，他的诗歌基本上是浪漫的民歌风格，强调音乐性，有意识地接近民歌。他写于1848年的《十月之歌》(Oktoberlied)，是他自认为最优秀的诗歌，也是德语诗歌中最具音乐性和歌唱性的代表作：

雾气升腾，落叶飘零；
让我们把美酒满斟！
我们要把灰色的日子
镀镀金，呀，镀镀金！
基督教徒或是异教徒，
尽管在吵吵闹闹，
可是世界，美丽的世界，
却不会完全毁掉！
我们虽也会满心忧伤，
让我们碰杯作响！
我们知道，正直的心，
它绝对不会沦亡。

雾气升腾，落叶飘零；
让我们把美酒满斟！
我们要把灰色的日子
镀镀金，呀，镀镀金！
虽是秋天，还请稍待，
只要等短短的时间！
春天就到，晴空含笑，
世上将开满紫罗兰。
蔚蓝的日子就要到来，
趁它们停留的时候，
我的好友，让我们来
尽情地享受享受！

——钱春绮译

这首诗像一首饮酒歌，音乐的起伏贯穿始终。读者似乎能听到一股让人情绪激动的力量。

在施托姆的诗歌创作中，爱情、自然、四季和晚年的死亡，是绝对的主题——当然，他偶尔也写过一些抨击地方政治的讽刺诗，如《石勒苏益格的坟墓》(Gräber in Schleswig)、《结束的开始》(Beginn des Endes)，以及北德方言诗和幽默诗，其中最著名的是《猫》(Von Katzen)。施托姆的诗歌，强调的是简朴。他不像好友默里克那样讲究韵律的复杂，也不像对手盖贝尔的诗那样浮华夸张。施托姆诗歌的素材和母题都很有限，所表达的意义也没有什么独特的。在词句的选择上，他看重的是简单，他所采用的韵律通常是自由的，有歌唱性的。在形式上，他的绝大多数诗歌都是最简单的两句押韵的四行民歌体Lied。而且，施托姆丝毫不担心这样可能会导致诗歌在内容和风格上缺少变化。对他来说，这也是诗歌的一部分。因此，他很少尝试采用神秘或童话式的母题进行叙事谣曲的创作。

尽管施托姆的诗歌中没有奇异的风格、母题缺少变化、形式简单，但是，他的诗歌所产生的力量，却是同时代诗人无人能及的。在他著名的《海滨》(Meeresstrand)中，诗句的作用，常常就产生于普通的描写和简练的评论中：

沙鸥向泻湖飞去，
黄昏已倏然降临；
在潮湿的沙洲上，
映着西沉的日影。
一群灰色的鸟儿
正掠过水面飞翔；
雾中的海上岛屿，
仿佛是梦幻一样。
我听到沙泥起泡，
发出神秘的微响，
听到寂寞的鸟叫

永远没什么异样。
晚风又轻轻吹过，
然后复归于沉静；
海上的一些声音
也都能听得分明。

——钱春绮译

施托姆早年的爱情诗丝毫没有哀伤的情绪（这与他早年的中篇小说完全不同）。他描写自然风景的诗歌，常常带有明显的故乡痕迹。在那首回忆自己故乡胡苏姆的《城市》(Die Stadt)中，施托姆仅用寥寥几笔，就强烈地表达出各种情绪：

灰色的沙滩，灰色的海滨，
城市就在它近旁；
迷雾沉重地压住屋顶，
海涛打破四周的寂静，
发出单调的喧响。

在这首诗和《海滨》等其他自然诗歌中，海滨灰色的故乡城市、浓重的雾气、傍晚孤寂的鸟叫，都是自然对诗人说的话，是回忆融入了自然。于是，客观的自然和主观经历高度融合为一体。

19世纪晚期，诗歌成为越来越不合时宜的一种文学体裁。施托姆也深深地意识到这一点，他曾说过："最后一位诗人就是我。"晚年，施托姆的主要精力都集中在小说创作上，只是偶尔还写一些简短的诗或诗歌断片，对此，他在给凯勒的信中感慨万分地写道："我的小说把我的诗歌完全吞没了。"

三 迈耶

施托姆在与凯勒的通信中，常常讨论迈耶的诗歌，因为，迈耶所代表的，是与施托姆截然相反的另一种诗歌风格。如果说，施托姆的诗歌强调的是民歌般的简朴和音乐性，那么，迈耶诗歌的特点就是对形式有

意识的雕琢修饰、精简浓缩。

在德语文学史上市民现实主义的代表作家中，瑞士作家迈耶作为诗人占有一个非常重要的位置。他在诗歌领域里的成就，可以与凯勒和冯塔纳在长篇小说领域里的成就相媲美。迈耶诗歌在表现形式、象征意义方面的创新，对后世的里尔克(Raine Maria Rilke，1875—1926)的咏物诗(Dinggedicht)和格奥尔格(Stefan George，1868—1933)的象征主义诗歌都产生了重大影响。

迈耶的文学创作也是从诗歌开始的。1864年，三十九岁的迈耶匿名发表了第一部诗集《一位瑞士人写的二十首叙事谣曲》(Zwangzig Balladen von einem Schweizer)，1870年又出版了《抒情叙事曲和图像》(Romanzen und Bilder)，其中的诗歌除了向往古希腊和中世纪的怀古诗歌外，主要是浪漫、伤感的自然诗和故乡诗。由于在内容和形式上都因循传统，缺少新意，因而没有引起反响。迈耶第一次受到广泛关注并借以成名的，是发表于1872年的叙事诗《胡滕的末日》(Huttens letzte Tage)。

然而，迈耶作为诗人的声誉，主要是来自他发表于1882年的《诗集》(Gedichte)。此时的迈耶，已经作为小说家闻名于世了。《诗集》在第一版时，收入了迈耶的191首诗歌和叙事谣曲。之后，迈耶在世期间，《诗集》再版过五次，前后共增添了40首诗。《诗集》中的许多诗，在他的前两部诗集中已经出现过。迈耶把它们收录到《诗集》中，并不是原封不动地照搬过来，而是对形式进行了反复修改。在迈耶的诗中，重要的不是主观感受或者看法，而是有意识的诗歌形式。因为对迈耶来说，诗歌的根本就是形式。因此，他追求一种伟大的风格。他的诗风，追求古典的明了。迈耶对形式的执著，使他对《诗集》中231首诗中的96首进行了多次形式上的改动，其中某些诗歌甚至有十多个版本，《罗马喷泉》(Der römische Brunnen)就是一个最著名的例子。这首诗最早发表于1860年，当时的标题是《喷泉》(Springquell)，后来，迈耶对它进行了十二次修改，《罗马喷泉》就是最终的结果，它也体现了迈耶诗歌艺术形式的最高峰。从对这首诗三个版本的比较中，我们能够看出迈耶诗歌发展变化的轨迹：

在一个罗马花园
隐藏着一座喷泉，

正午太阳的眩目光芒
守护着它。
它将纤细的水柱
喷向漆黑的夜空
然后落入一个圆盘
温柔地把它注满。
泉水落入
第二个圆盘中央
第二个圆盘也充盈，
它又流入第三层：
接纳又给予，
所有圆盘都充盈，
所有水流生生不息
同时又悄然伫息。

(1860年)

水流泛动又倾注
盈盈充满大理石圆盘，
渐渐消隐又流溢
落入第二层圆盘；
第二层充盈又给予，
将翻滚的泉水注入第三层，
层层圆盘，同时接纳又奉献
激流不止又泰然伫息。

(1870年)

水柱喷涌又落下
注满大理石圆盘，
渐渐消隐又流溢
落入第二层圆盘；
第二层充盈又给予，

将翻滚的泉水注入第三层，
层层圆盘，同时接纳又给予
奔流又伫息。

(1882年)

在第一个版本中，有许多描写和评述，因此，诗的行数比修改后的多一倍。而且，在两段之间的间歇，似乎把一个整体分割成两部分。在第二个版本中，诗人删除了对时间、地点的交待，摒弃了"眩目的光芒"、"纤细的水柱"、"漆黑的夜空"等意象，将注意力集中到喷泉运动的过程本身。在第三个版本中，过程与语言的节奏融为一体。每个大理石圆盘的动与静、过程与状态的交织，使喷泉呈现为一个平衡的秩序，无需再加解释，其象征意义跃然纸上。因此，从这三个版本的变化中可以看出，迈耶不是那种直抒胸臆的诗人。不管是主观上还是客观上，他都不断进行严格的自检，力求达到形式上的完美。迈耶诗歌的发展过程，是从情感的体验诗向象征性诗歌的转化过程。

从上面三首诗中也能看到，迈耶的优势在于诗歌的结构。往往诗歌的初稿只是些无关紧要的押韵句子；在以后几稿的修改中，我们看到的也不是对思想或意义的深入阐释，而是对母题、韵律和诗节的跳跃性改动。在这个过程中，诗人明显减少了定语和形容词，从而使诗歌更加凝练、图像更加简洁。迈耶对纯粹形式的追求，实际上是要达到客观化和非个人化。在迈耶的诗中，个人的经历和感受常常只是出发点，诗人通过对结构的雕琢，试图克服诗歌中的主观主义，实现诗歌意义的客观化。迈耶非常推崇意大利文艺复兴时期的画家米开朗琪罗的观点：不是艺术家把他的主观意念强加进了材料中，而是与内容相符的重要形式已经存在于材料之中了。

早在20世纪20年代，霍夫曼斯塔尔就说过，迈耶的诗不可能有一个广泛的读者群，现在就更不可能了。但是，在文学评论家的眼中，迈耶诗歌的客观化和非个人化，造就了他跨越时代的现代性。正如他最著名的诗《两只帆船》(Zwei Segel)所表现的：

两只帆船闪亮

在深蓝的海湾！
白帆双双鼓胀
静静地在避难！
一只在风里
摇摆颠簸，
另一只也遥相应和。
一只欲想破浪驶行，
另一只也并肩疾驰，
一只想歇息，
另一只也伴它休息。

——谢莹莹译

在这首诗中，诗人除了这两只帆船，什么也没有提到：这两只帆船承受着同样的风力，以同样的方式进行着同样的运动。但是，读者很明显地看出，这不是一首纯粹的自然诗歌。尽管诗人没有做任何比喻和比较，然而，这两只帆船所象征的完美的同伴关系，却跃然纸上。在这里，个人的情感完全被象征的意向所掩盖。也正是因此，读者获得了最广阔和最自由的理解空间。这正是迈耶的现代性所在。

四 盖贝尔和博登施泰特

1848年革命之后即位的巴伐利亚国王马克西米立安二世，试图在自己的宫廷中再现当年魏玛公国那样的艺术殿堂。于是，他通过一系列的资助，把一批作家召集到慕尼黑，形成了一个作家群。其中的核心人物海泽、盖贝尔(Emanuel Geibel，1815—1884)、博登施泰特(Friedrich Bodenstedt，1819—1892)、达恩等，还常常到王宫聚会。马克西米立安二世的本意是，通过这种方式，解除艺术家的生存忧患，使他们能够自由地从事艺术创作。但是，对于艺术家来说，由国王提供的资助，实际上是另外一种形式的约束，某种程度上是艺术的官方化。它导致了对艺术的管理，使艺术失去了来自现实生活的活力，而且还有粗制滥造的危险。海泽就曾多次指出这种艺术孤立的问题。慕尼黑这群作家，组成了一个封闭的、代表高贵艺术和高雅风格的圈子。但是，他们之间缺乏一个能

够把他们紧密联系在一起的、内在的共同意志。他们之间的共同点是，坚守诗歌形式的传统，反对青年德意志文学的主观性和政治化，在工业化进程中的市民世界面前强调艺术的尊严与纯洁；但是，由于他们脱离了具体生活和现实社会，所以，他们所说的艺术的“超越时代性”，实际上成了艺术形式上向古典和浪漫的复辟。其结果是，他们的诗，只注重技术上的纯熟和形式上的完美，而在内容上只是对虚幻的美进行静态的、装饰性的描述，对现实世界的矛盾进行消解与美化。

在慕尼黑诗社中，特别是在1852年到1866年间，艾曼努埃尔·盖贝尔起着举足轻重的作用。实际上，早在40年代，盖贝尔就已经成名，他出版于1840年的《诗集》(Gedichte)受到广大读者的喜爱，到1843年就已经再版三次，到第一次世界大战前，已经发行到第132版。因此，他被当时广大的市民阶层读者和杂志批评界看做是19世纪下半叶最重要的诗人。他和达恩、海泽等作家一起，对知识市民阶层的阅读文化、爱国思想和保守的自我意识产生了重要影响。

盖贝尔出身于德国北部一个牧师家庭，从小受到市民民族主义思想和新教唯心主义影响。从父亲身上继承来的北德市民秉性、对希腊古典文化的向往、受法裔母亲影响而对罗曼文化的偏爱，给盖贝尔后来的性格和诗歌创作都打上了深深的烙印。从年轻时代开始，盖贝尔的诗歌中除了淡淡的忧伤和哀怨外，就有一种温和的、糅进了音乐性的和谐。他所接受的人文主义教育，使他强调形式的艺术。他的诗充满激情，语言高雅，音韵和谐，但片面追求形式美，内容空洞。随着他的诗歌形式的日益完善，诗人与世界融为和谐的一体，他的诗也成为炉火纯青的形式游戏。

年轻时代的盖贝尔，受晚期浪漫诗歌的影响，多创作民歌风格的诗。他的诗中，不难看到艾兴多夫、乌兰德、海涅的影子。诗中的主人公逃避无休止的日常生活的束缚，到舒适的安静和自然的神圣秩序中去寻找幸福，开始对物进行咏诵，关注细微的感情，这又是比德迈耶的影响。自从他在雅典任家庭教师而了解了希腊文化后，他开始转而使用十四行诗、亚历山大体和哀歌，并以普拉滕为楷模，诗歌的内容也主要是赞颂庄严、美和高贵。到了晚年，盖贝尔在《新诗集》(Neue Gedichte，1856)和《晚秋的树叶》(Spätherbstblätter，1877)中，又重新回归了民歌体

的诗歌。

综观盖贝尔一生的诗歌创作，他都没有摆脱古典、浪漫诗歌的影响。盖贝尔自己也清楚意识到自己作为诗人的“模仿者”地位。他曾形象地说:“在那棵老橡树的地方,长出了无数朵小花。”他也不无痛苦地把自己这一代人比做“在巨人坟墓上爬行的侏儒”。他知道,自己的诗歌表面上风格悦人,但后面隐藏的是缺乏实质性的体验,所以无法形成新的表达形式。另外,美学思想上的复古,也限制了独立的、新的艺术的发展。因此,从盖贝尔在1840年和1877年间发表的诗集《诗集》、《时代的声音》、《十四行诗》(Sonette,1846)、《尤尼乌斯之歌》(Juniuslieder,1848)、《新诗集》、《诗歌和纪念之页》(Gedichte und Gedenkblätter,1864)、《预言者的呼唤》(Heroldsrufe,1871)和《晚秋的树叶》中,除了形式上日渐完善之外，看不出诗作质量上的发展变化。诗歌的主题和内容也主要是上帝、自然、爱情、对希腊的歌颂、献给友人和资助人的诗、西班牙印象、历史题材、对东方传说的加工等。

然而,盖贝尔的诗歌,特别是早期的诗歌,在当时却取得了巨大成功。这是有着深厚的社会基础的,因为,盖贝尔的诗迎合并证实了当时读者的需要。在他1841年发表诗集《时代的声音》(Zeitstimmen)而开始创作政治诗歌后，他就赋予了政治诗歌新的、典型的市民理想主义的基调:与赫尔韦格的政治诗歌不同,盖贝尔的政治诗歌表现的是带有自由呼声的民族保守主义,以及坚信民族精神和力量坚不可摧的浪漫信仰。其核心是民族精神和市民的爱国主义。1871年,他出版的《预言者的呼唤》,收录了他自1849年以来的政治诗,内容主要是德国的统一和1848年革命后德国人民情绪的变化:从渴望、失望、希望、抱怨、信任,直到普鲁士帝国建立后对和平的喜悦。他的诗歌从市民—民族的角度,体现了19世纪下半叶各个时期德国人的时代情绪:1848年后对民族无能的失望，对未来的希望，对国家软弱的痛苦和对俾斯麦和普鲁士帝国的欢呼。面对经济和技术飞速发展的现实,他认为,诗人的任务是捍卫秩序和正义,呼唤信仰、美和纯粹的自由。这在某种程度上符合了知识市民的心理。盖贝尔的成功,反映了1848年革命失败后市民阶层转向保守—道德的民族理想主义的心理变化。或者说,盖贝尔诗中对现实矛盾冲突平息、缓和的普遍倾向,奠定了他成功的基础。

除了诗歌创作之外，盖贝尔翻译的罗曼语诗歌《西班牙诗歌集》(Spanisches Liederbuch)、《西班牙和葡萄牙罗曼采罗》(Romanzero der Spanier und Portugiesen)、《法语诗歌五卷本》(Fünf Bücher französischer Lyrik)等,都以其优美的语言,为他赢得了声誉。

1854年加入慕尼黑诗社的弗里德里希·博登施泰特,曾于40年代在莫斯科当家庭教师,并在高加索地区及亚洲一些国家游历,学会了鞑靼语、波斯语等多种东方语言。回国后,他发表了游记《东方的一千零一天》(Tausend und Ein Tag,1849),其中对东方生活轻松有趣、充满异国情趣的描述,满足了市民阶层猎奇、了解神秘东方的渴望。小说中包含着许多以作者的东方语言老师米尔察·沙菲之名写的诗歌,当时并未引起注意。后来,博登施泰特将这些诗结集出版,题为《米尔察·沙菲之歌》(Die Lieder des Mirza Schaffy,1851),却取得了意想不到的巨大成功:到1888年,诗集已经出了第125版!

《米尔察·沙菲之歌》从结构到主题,明显都是以歌德的《西东合集》为样板。诗集分为九部,包括近180首诗歌、格言诗、箴言诗等。诗歌主要围绕着一些有限的、不断重复的主题:赞美爱情的幸福,讴歌美女的容貌,讲述玫瑰与夜莺关于谁是自然界最美丽者的争吵,赞叹美酒和东方人从容、镇定的生活态度。而一切令人不愉快的,都如前言中所说,被排除在外了。恰恰是这种对1848年革命失败后德国一切政治和社会问题的避而不谈,在很大程度上决定了这本诗集的巨大成功:政治上深感失望、希望逃避到个人生活中去寻找快乐的市民阶层,在这些短小的诗句中找到了认同:“一首快乐的歌，一杯醉人的佳酒:/让所有的烦恼都烟消云散！”读者可以对丑恶的现实视而不见、充耳不闻,在词藻华美、内容空洞的诗歌中,享受感官的快乐。

从今天的眼光来看,《米尔察·沙菲之歌》的成功的确令人费解,因为它的主题过于单调,只是局限于美酒、美女和欢歌。而且不论结构还是语言,大部分诗歌都带有明显的模仿东方风格的痕迹。

博登施泰特的小说和戏剧创作或许不值一提,但是,他作为翻译家却在英语、俄语和东方语诗歌翻译方面取得了很大的成就,翻译了俄国诗人普希金、莱蒙托夫、屠格涅夫、埃及诗人和印度古代诗人的作品。

第七节 戏剧

一 戏剧的危机

戏剧在现实主义时期,陷入了前所未有的危机。究其原因,主要是因为它的美学地位与现实意义之间的鸿沟。也就是说,一方面,无论从历史上还是美学上,戏剧,更确切地说是悲剧,一直被誉为文学中的最高形式。黑格尔曾说过:戏剧的内容和形式都达到了完美的极致,所以它被看做文学,甚至是艺术的最高级别。到现实主义时期,对戏剧的这种认识依然没有变化。然而,另一方面,从黑贝尔之后,就没有出现过有能力创作出伟大戏剧作品的剧作家。戏剧的形式是必须遵循客观准则的,它要求有重大的内容,剧作家必须掌握固定的艺术手段。戏剧应该表现生活的全部,它必须通过典型人物、情节和命运,展现时代精神、民众精神和历史精神。戏剧的最高内涵是人与神、人与理念和道德力量、人与命运强权的冲突。悲剧表现被自己的意志所驱使的人,为实现自己的目标而努力,但是,现实让他的所有努力和尝试都最终失败。19世纪,人们对古希腊悲剧、中世纪和巴洛克宗教戏剧的推崇逐渐降温,莎士比亚戏剧越来越成为最高悲剧的代表。莎士比亚戏剧被看做是充满激情的、孤独的、力量强大的个体的戏剧,是尘世间依靠自己力量的人的心理悲剧。

但是,对悲剧性存在和经历的极端化戏剧表现,曾经在1848年前出现在毕希纳和格拉贝的戏剧中,也曾贯穿了黑贝尔的戏剧创作,之后就逐渐消失了,因为,1848年之后的德国民众,特别是市民阶层,有了越来越强烈的追求稳定和平衡的需求。人们对于世事变化,采取一种内省的、认命的态度,而这与戏剧经历是相矛盾的。于是,生活与悲剧的联系消失了。在19世纪下半叶,戏剧逐渐衰亡。当时的文学史家罗伯特·普鲁茨(Robert Eduard Prutz,1816—1872)曾写道:"我们已经变成了一个整天冥思苦想但无所作为的民族,我们政治上的所谓英雄举动,最多是模棱两可的被动反抗。我们怎么会有力量和勇气去进行戏剧创作呢?因为戏剧的全部就是行动,是通过一个个充满活力的人所体现和实施的行动。在目前这个状况下,我们民族最多只能产生诗人,由他们向世界吟唱我们的痛苦、我们的渴望、我们的愤怒和我们的怨恨。我们能写出讽

刺诗，将我们从麻木不仁中唤醒，或者拿我们自己和自己的痛苦来取笑；我们也能在长篇小说中找到一个能够容纳我们这个时代日渐分裂、交错繁杂生活的容器。但是，我们不得不暂时放弃戏剧。”形式语言的主观化，对叙事的偏爱，形而上学意识的丧失，在生活中因果关系的思维方式，人们对发展和进步的坚信，这些都与戏剧不相容。于是，生活中的矛盾以小说的形式表现出来，悲剧性的痛苦经历更多在中篇小说中得到表达。人们虽然越来越深刻地感受到理想与现实之间的矛盾，但是，这种矛盾从主动的行为变成了内心的体验，表现为渴望与失败之间、追求幸福和现实生活之间、梦想自由与现实束缚之间的矛盾。个人没有了行动的力量，最终选择放弃、认命和忍受。人越是意识到自己受到历史、社会、心理和生理的束缚，他行动的自由和空间就越小，他采取戏剧化行动的可能性就越小。生活的内容超越了戏剧形式的浓缩和集中，却能在小说中得到充分表现。

理论和美学的高度评价救不了戏剧！1848年之后，德国戏剧界也曾有过重拾古典戏剧基本模式的努力。然而，他们试图把古典戏剧模式与现实主义的角度结合在一起：有些剧作家尝试将现实的社会问题嵌入历史题材，但努力的结果却是失败。因为，现实主义时期市民的意识形态和审美取向要求，在表现不和谐、矛盾和罪责的同时，作为道德、历史和文学的正义，必须指出和谐解决与和解的办法或倾向。最典型的代表就是海泽的五十部用相似模式创作出来的戏剧，其中有模仿古典的悲剧、历史—爱国主义剧、阴谋剧、市民悲剧、大众剧等符合当时时代情绪的剧目。海泽对剧情中的冲突、人物、对话都进行了理性的安排与平衡，此外，他还希望借助优美的肢体表演和语言，使自己的戏剧能够符合古典戏剧的模式，并成为对市民进行教育的工具。然而，他的戏剧虽然一度迅速占领舞台，但是，它们同样迅速地从舞台上消失得无影无踪。

戏剧的衰落，体现在凯勒、路德维希、冯塔纳、迈耶、埃布纳-埃申巴赫、萨尔等许多现实主义作家曾经徒劳地想保持戏剧的力量、最终都无奈地放弃戏剧转向小说创作这一普遍现象上。但是，如上所述，现实主义时期的作家们在美学上仍然重视戏剧，把戏剧看做最高的文学形式。那些作家在从戏剧转到小说上的同时，也把戏剧创作的原则和因素带到小说中来：弗赖塔格的小说《借方与贷方》正是因为它结构上与戏剧

相似才受到好评的。与戏剧的相似,使长篇小说和中篇小说具有较高的艺术性。施托姆把中篇小说称为戏剧的姊妹,因为它拥有戏剧般的结构,所以成为小说中的最高形式。

但是,值得注意的是,现实主义时期,戏剧创作与剧院硬件设施的发展和戏剧观众人数的增长成反比。这个时期,特别是统一之后,许多城市剧院和私立剧院建立起来,观众人数也同步增长。各种剧院也都逐渐有了自己的保留剧目,形成了特定的功用:宫廷剧院成为市民教育剧院,城市剧院和私立剧院主要上演市民戏剧中的滑稽剧、闹剧、煽情剧、道德剧,以及模仿法国的小歌剧和轻歌剧,成为大众娱乐场所。

现实主义时期,除了对古典戏剧的模仿曾经在六七十年代兴盛一时外,戏剧基本谈不上文学水准,呈现出一派颓废景象。剧作家们在戏剧中大量使用耸人听闻的故事,利用英雄行为、残酷的行径和色情因素增加刺激,还添加歌剧因素作为装饰。于是,豪华浮夸的戏剧风格卷土重来。针对现实生活的单调和无聊,剧院试图用华丽宏大的戏剧风格吸引观众。戏剧的这种堕落,一直到自然主义戏剧(1889年豪普特曼的《日出之前》)的出现才得以改善。

二 瓦格纳

从严格意义上说,瓦格纳(Richard Wagner,1813—1883)的作品不属于文学史的范畴。因为,他的作品,也就是“音乐戏剧”及其表现的理念、人物塑造和形式,都无法离开音乐而单独评论其意义。瓦格纳的语言能力和文学表现能力都很有限。再加上他理解的歌剧应该是“综合艺术”(Gesamtkunstwerk),要实现这种综合艺术,必然会导致语言的简化,这就限制了语言在他作品中的发展,使语言只是成为作品的基础。然而,瓦格纳歌剧语言的特点,恰恰揭露了当时戏剧语言艺术的衰败,所以,瓦格纳的歌剧,也就是被他称为“音乐戏剧”(Musikdrama)的综合艺术,实际上是用歌剧取代传统的语言戏剧。

(一) 生平

理查·瓦格纳1813年5月22日出身于德国莱比锡一个小官吏的家庭,生下才五个月,他父亲便患病死去。他的继父是一个演员兼作家,从小培养小瓦格纳对戏剧的兴趣,使他后来创作歌剧时能够得心应手地

一个人兼写剧词和作曲。

瓦格纳从小就显示出对音乐的极大兴趣和过人的天赋：他十四岁尝试写作悲剧；十五岁时，当他在莱比锡第一次听到贝多芬《第五(命运)交响曲》时，感受极为深刻，立下了毕生为音乐而献身的决心。1831年，十八岁的瓦格纳进入莱比锡大学攻读音乐、美学和哲学。据说他仅用六个月就通读了和声学与对位法，理解了和声与对位对于曲式构造的意义。1832年，瓦格纳就开始尝试创作他的第一部歌剧《婚礼》(Die Hochzeit)。1833年起，他先后在维尔茨堡、马格德堡、柯尼斯堡和里加等地歌剧院担任合唱与乐队指挥。在此期间，他写出了取材于戈西喜剧《蛇蝎美人》的歌剧《仙女们》(Die Feen，1833)和《爱情的禁令》(Das Liebesverbot，1835—1836)。

1839年9月，瓦格纳为躲债，携妻子跑到巴黎。在巴黎的三年期间，他们的生活捉襟见肘，十分清苦。虽然瓦格纳在此期间终于写完了《黎恩济》(Rienzi，1838—1840)和《漂泊的荷兰人》(Der fliegende Holländer，1841)，但是，他们预想的成功和金钱并没有到来。这种窘迫潦倒的状况，一直到1842年10月《黎恩济》在德累斯顿成功首演，才得以改变：三十岁的瓦格纳被任命为宫廷乐队长，平生第一次有了稳定的收入。在这相对稳定的几年中，瓦格纳相继创作了《汤豪舍》(Tannhäuser，1842—1843)、《罗恩格林》(Lohengrin，1845)，并完成了《西格弗里特之死》(Siegfrieds Tod)的剧本部分以及《纽伦堡的工匠歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg)和《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde)的草稿。

由于受到青年德意志思想的影响，瓦格纳参加了1849年德累斯顿五月武装起义，失败后遭到通缉，逃至苏黎世避难，过着流亡的生活，开始信奉叔本华的哲学。在苏黎世，瓦格纳写下了他重要的理论著作：《未来的艺术》(Das Kunstwerk der Zukunft，1850)和《歌剧与戏剧》(Oper und Drama，1852)。之后，他开始酝酿四联歌剧《尼伯龙人的指环》(Der Ring des Nibelungen)，并完成了《特里斯坦与伊索尔德》。1861年，瓦格纳获大赦，结束了长达十二年的流亡生活。1864年他应巴伐利亚国王路德维希之邀去慕尼黑，并于1865年6月首演《特里斯坦与伊索尔德》。

瓦格纳与路德维希国王之间关系非常密切：瓦格纳认为，德国会在巴伐利亚的领导下实现统一；国王慧眼识才，不断资助瓦格纳的创作，

所以,除了《特里斯坦与伊索尔德》,后来,《纽伦堡的名歌手》(1868)和《尼伯龙人的指环》的前两部《莱茵的黄金》(Das Rheingold,1869)、《女武神》(Die Walküre,1870)也先后在慕尼黑首演。

尽管瓦格纳和路德维希国王之间友谊甚笃,瓦格纳仍然因批评国家、贵族和教会遭到驱逐,于1865年再度流亡瑞士。在瑞士,瓦格纳继续《尼伯龙人的指环》后两部《西格弗里特》和《众神的黄昏》(Götterdämmerung)的创作,此外,他还与作曲家李斯特的女儿柯希玛成亲。1872年,瓦格纳定居拜罗伊特。为了实践自己的歌剧改革主张,在路德维希国王和李斯特的帮助下,瓦格纳亲自设计了歌剧院。1876年8月,在歌剧院落成典礼上,演出了全本四联歌剧《尼伯龙人的指环》。1877年,他开始创作最后一部歌剧《帕西法尔》(Parsifal),但因病拖延至1882年才完成。1883年2月13日,他因心脏病逝世于威尼斯。

(二) 创作

瓦格纳艺术生涯的特点是,百折不挠地从事歌剧改革和创作。他致力于创造一种新型的戏剧作品,一种综合艺术,其中各种因素(音乐、戏剧、绘画、表演、壮观的场面)结合成完整的统一体,所有艺术形式共同作用,创造出真正的戏剧,也就是他所说的"音乐戏剧",而不是传统意义上的歌剧。瓦格纳认为,传统歌剧的题材和诗歌形式都有缺点,并有音乐凌驾于戏剧之上的弊病。他强调语言在歌剧中的作用,他在《歌剧和戏剧》中指出,传统歌剧的根本谬误在于,"表现的手段(音乐)成了目的,而表现的目的(戏剧)成了手段"。瓦格纳认为,语言与音乐之间的关系是相辅相成、互相补充的,它们之间的结合,是理性与感情的结合。因为,根据瓦格纳的观点,由于(长篇)小说的影响,德国的戏剧过多地表现了现实和政治。但是,真正艺术表现的对象不应该是国家和社会事务,而应该是纯粹的人性。针对戏剧语言的苍白和过于理性化现象,音乐应该为之增加感情的因素。音乐必须打破语言的理性主义,表现出语言无法表达的感性和激情,体现纯粹的人性。而语言则应该帮助音乐成为个性的、特殊的表达。为了加强语言和音乐的结合,瓦格纳不仅自己作曲,而且还亲自撰写全部歌词。因为,对歌词中的文字不能仅仅停留在理解,更重要的是感受它。因此要求文字能激起情感,音乐对它起推波助澜的作用。在题材的选择上,瓦格纳认为,抽象、理性的现代生活是

反艺术的，传说和神话更适合成为戏剧的素材，因此，他的作品大都取材于中世纪的德国历史。瓦格纳要求，乐队不仅是伴奏，还应当表现人声所不能表现的一切，引起人们的联想。最重要的是交响音乐必须前后连贯，为此，瓦格纳运用了“母题”(Leitmotiv)。这最集中地贯彻在组成《尼伯龙人的指环》的四部歌剧中。这里，大量短小而简洁得当的主题片段前后呼应、上下关照，以变化不已的形式不断重复出现，时而单独、时而结合在一起，交织成一个一气呵成的交响乐整体。瓦格纳的成熟作品无不展示出高度的旋律天赋、非凡的和声创新和出神入化地超脱传统的配器才能。

瓦格纳的成就主要在音乐方面，但是他的歌剧的戏剧部分绝大多数为自己亲自所写。他在戏剧写作中有意采取古代的形式和现代人的思想意识相结合的做法，对歌剧中的语言方面特别加以重视。在瓦格纳的时代，人们普遍认为德语不够雅致，在歌剧方面，人们的欣赏趣味显然更偏重法国和意大利的轻歌剧，对歌剧旋律方面的重视远远超过对文字方面的要求。因此瓦格纳提出了“音乐戏剧”的口号，提倡人们在创作和欣赏歌剧的时候，应当音乐与戏剧并重。这在音乐史和戏剧史上都是具有开拓性的。在瓦格纳的歌剧中，管弦乐队的作用被提到很高的地位，序曲成为作品很重要的一部分。这也是今天瓦格纳的歌剧序曲被广泛演奏和接受的原因。

与同时代的其他音乐家与剧作家的作品相比，瓦格纳作品中的母题非常强烈。除了在音乐旋律和配器上有意渲染之外，在戏剧情节中也非常明显。其实无论过去还是现代，作曲家都会在自己的作品中运用到母题，但瓦格纳不同于他们，他系统地运用母题，并通过复调来组合几个母题。极端集中的情节编制出的母题之网覆盖全剧，使文字语言与音乐语言完美地结合，组成了一种精确而单纯的潜台词。典型的例子如《漂泊的荷兰人》和《罗恩格林》中母题的运用，仅从情节上讲就构成一种紧张的气氛，配合带有神秘色彩的音乐，恰到好处地烘托了带有宿命色彩的悲剧结局。

1.《漂泊的荷兰人》

《漂泊的荷兰人》是一部瓦格纳创作早期的名作，共分三幕。瓦格纳曾经在自传中写道，创作该剧的缘由是，1839年，他乘船从东普鲁士的

港口匹劳前往伦敦,途中遇到风暴,漂到挪威海岸。此情此景,让瓦格纳想起了不久前在海涅的作品《施纳贝勒沃普斯基先生回忆录》(Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski)中读到的那个古老的、荷兰水手的传说。海上风暴的亲身经历激发了瓦格纳的想像力。而当他从水手们的口中证实了这个"漂泊的荷兰人"的传说后,"它立即在我的大脑中拥有了一种诗意和音乐的颜色"。后来几年在巴黎的背井离乡和孤苦无助，对瓦格纳理解和塑造这个永远漂流的不幸的荷兰人的形象很有帮助。为了这部作品，他甚至中断了手头正在写作的《浮士德序曲》，1841年5月，他只用了十天时间就完成了这部歌剧的文字部分。

漂泊的荷兰人的传说在欧洲民间流传久远，很多作家都对此题材怀有浓厚的兴趣。除了海涅,爱德华·费茨巴尔(Edward Fitzball)的剧作《漂泊的荷兰人》(The Flying Dutchman,1826) 和威廉·豪夫(Wilhelm Hauff)的童话小说《幽灵船》(Das Gespensterschiff)都与这个传说有关。瓦格纳此番是从歌剧的角度入手：一位荷兰航海者冒着狂风激浪要想绕过好望角，并发誓说必须完成其壮举，哪怕作一世的航行亦在所不惧。魔鬼听了他的誓言,就罚他终身在海上漂流,直至世界的末日;他将永远不得解脱,除非他能找到一个女子忠心爱他。每七年允许他登陆一次,让他去寻觅那愿以忠贞的爱为他赎身的女子。于是,他日复一日地驾驶血红色风帆的船,在荒凉的大海上漂荡。他渴望死神的降临,但他却死不了。歌剧开始的时候,恰逢一个七年。在一个暴风雨的夜晚,漂泊的荷兰人与挪威船主达兰德在一个避风的海湾中偶遇。达兰德并不知道自己面前的人就是传说中的漂泊的荷兰人，在见到荷兰人的财宝以后,他垂涎三尺。达兰德殷勤地邀请荷兰人到自己家做客。当荷兰人听说达兰德还有个未出嫁的女儿时,便要达兰德把女儿嫁给自己,并愿意以满船的财宝作为嫁妆。贪财的达兰德欣然同意。

达兰德的女儿森塔早已从书画和传说里听说了漂泊的荷兰人的故事。当达兰德把那荷兰人带到家里来的时候,森塔正迷惘地注视着一张传说中不幸的荷兰人的画像。等她看到那位客人的相貌与画中人惊人的相像时,她就立刻被他迷住了,她的忠贞的爱无形中已贯注在这位客人的身上,她自觉有赎救他的使命。荷兰人与森塔一见倾心,感叹自己终于将要得救。但是,这时,一直爱慕森塔的猎人埃里克前来向森塔表

达爱意,并且提醒森塔不要忘记以前的诺言。荷兰人闻讯大失所望,沮丧地离开达兰德家,返回帆船。但是森塔心意已决,希望陪伴荷兰人度过余生。荷兰人对森塔的忠诚抱有怀疑,最后还是登上了帆船离开。森塔追到海边,见红帆船远去,悲不自胜,投海而死。红帆船此时亦沉入海中。剧终时,海中庄严地出现荷兰人与森塔的身影,他们在朝阳中拥抱着,向天空升去。

这部歌剧1843年在德累斯顿首演的时候并未取得预期中的成功。与几个月前在同一所剧院演出的《黎恩济》简直不能同日而语。但是,这部作品是瓦格纳有意识脱离传统歌剧的开端, 和他以前创作的作品大相径庭,尤其是在大量运用所有母题和整幕作曲方面,是一次里程碑式的尝试。剧中荷兰人母题、森塔母题、水手母题和暴风雨母题不断变异和交替出现。另外,这部歌剧表现了神界与人界的冲突,表现了尘世间与非尘世间的结合最终注定是悲剧结局。剧中的荷兰人是被判罚的罪人,而森塔满怀同情,是个为了爱情勇于献身的救赎者。这两类代表一对矛盾的典型人物第一次在瓦格纳的剧中出现, 后来成为瓦格纳歌剧的主题。

尽管瓦格纳后来表示还有不尽如人意的地方, 但是,《漂泊的荷兰人》已经朝音乐戏剧的发展跨出了一大步, 代表了瓦格纳歌剧将来的方向。

2.《罗恩格林》

现在婚礼经常使用的《婚礼进行曲》,很多人都很熟悉,但是,大多数人都不知道,这音乐出自瓦格纳的歌剧《罗恩格林》第三幕第一场开场的婚礼合唱。在这部作品中,瓦格纳排除了过去的序曲形式,改用前奏曲。因为序曲在整出歌剧中往往具有太多的音乐涵义,而瓦格纳认为音乐应该顺从戏剧,所以最好是使用更简洁、内容更明了的前奏曲。这样,整部作品结构更为紧凑,换句话说,从前奏曲的第一个音符开始,瓦格纳已经迈出了向他心目中的"大歌剧"进军的步伐。

《罗恩格林》采用了西方历史中常见的圣杯母题。所谓圣杯,据传是盛耶稣在十字架上所流之血的杯子,密藏在孟沙瓦特塔,由自愿奉献一生的圣杯骑士所守护。歌剧的前奏曲中即由小提琴奏出圣杯母题,暗示在整剧中圣杯的重要性, 初步设置了悬念, 以铺垫该剧中最大的悬念

"禁问"母题。

在故事的开头,德国国王海因里希一世来到安特卫普,希望召集各方大军,以抵抗匈牙利人的来犯。当他知道当地正没有领主,陷入混乱时,便追问原因。泰拉蒙伯爵上前陈述。泰拉蒙伯爵说道,自己受布拉邦特大公临死之托,照顾埃尔莎公主和她的弟弟,也就是王位继承人戈特弗里德。但是有一天姐姐埃尔莎公主带弟弟进入森林后,弟弟就神秘失踪了。泰拉蒙伯爵认定是埃尔莎公主杀害了戈特弗里德,要求国王平息叛乱以后,把布拉邦特交给自己统治。国王随即召见埃尔莎公主询问。埃尔莎神智恍惚,什么都不肯说,只愿意接受神的裁决。她梦呓一般地说出,自己梦见一位身着银色铠甲的骑士出现,替自己和泰拉蒙伯爵决斗。

国王同意埃尔莎的方式,让神来裁决。但是没有一个骑士愿意挺身而出。埃尔莎焦急万分,热切地向神祷告。这时在湖面上出现一艘由天鹅拖曳的小艇,上面挺立着一位身着银铠的骑士,他就是埃尔莎梦中所见的人。骑士在决斗前与埃尔莎定下婚约,但是他嘱咐埃尔莎,千万不得探听自己的姓名与来历。否则他就势必要离开埃尔莎。这里"禁问"母题第一次出现。在决斗中银铠骑士获胜,众人欢呼庆祝。接着音乐奏出奥特鲁德的"魔法"母题和"诅咒"母题。阴险的奥特鲁德是泰拉蒙伯爵的妻子,埃尔莎的弟弟戈特弗里德,就是被她用魔法变成一只天鹅的。她恶毒地挑起埃尔莎的好奇心,唆使埃尔莎追问骑士的身份。经过几次挑拨,埃尔莎的好奇心终于不能自已。在《婚礼进行曲》后,乐队再次奏响"禁问"母题,埃尔莎急切地向骑士打听他的身世。此时泰拉蒙潜入,企图暗算骑士,被一刀击毙。但是,骑士很惋惜地对埃尔莎说:"我们的幸福结束得太快了!"

次日,骑士悲伤地向众人宣布自己的身世:他就是圣杯之王帕西法尔的儿子罗恩格林。在身世暴露之后,公主拼命哀求骑士留下,但罗恩格林却表示,他完成了洗雪公主冤情的使命,但因埃尔莎的追问,神圣的秘密已破,他不得不回到孟沙瓦特塔的圣杯之城,再去守护格拉尔圣杯。这时天鹅所拉的小艇再次出现,罗恩格林识破了奥特鲁德的诡计,认出这只天鹅正是中了奥特鲁德的魔法的戈特弗里德。他破解了戈特弗里德身上的诅咒之后,驾船离开。当埃尔莎倚在弟弟臂上,转头看岸

边时，罗恩格林已经不见踪影，原来他早已乘上新的天鹅所拉的小艇离开了，看到远处罗恩格林站在盾牌后，低垂着头的悲伤容姿，埃尔莎因肝肠寸断，昏倒地上，崩溃气绝。

作品通过具有神性的男子与人间女子的爱情，深刻凸现了宗教的忠诚与世俗的忠诚之间的冲突：罗恩格林作为圣杯骑士，必须保守关于圣杯的秘密，所以他要求埃尔莎的绝对信任，不能追问自己的身份。而世俗的爱情与忠诚是建立在了解之上的，埃尔莎作为一个世俗的人，怎么能信任一个来历不明的人呢？圣杯代表着宗教和理想世界，爱情是世俗和感官世界，两个世界之间的要求是矛盾的。罗恩格林只能二者择一。男女主人公因各自本质和性格因素的差异，不可避免地走入悲剧性的结局。

该剧的"拯救"主题一直为后人所乐道，罗恩格林因埃尔莎的爱获得救济，埃尔莎也相对地获得天鹅骑士的拯救。但两人必然走上分手之途的悲剧性，正是此剧的"拯救"主题和瓦格纳其他作品大异其趣之处，也就是说，"拯救"本身自始就隐含着悲剧的因子，展现出深刻的悲剧性。正因如此，这部歌剧又被称为："性格悲剧兼命运悲剧"。

另有论者指出，瓦格纳在这部作品中融入了很多象征的因素。罗恩格林代表因孤寂而浸淫于艺术的艺术家，只要市民社会(埃尔莎)以及上层权力者(奥特鲁德)对他无条件地信任，就能得到他的拯救。这一"无条件地信任"才是《罗恩格林》中贯穿情节的"禁问"母题的奥秘所在。瓦格纳曾在给友人的信中暗示，这部作品就是他自己的写照，是他本身的悲剧。瓦格纳将自己就看做是这一类艺术家，在一个流行无神论和价值崩溃的社会里抱有拯救人类的高贵志向。然而艺术家纯粹出于审美的行为在一个由利益主导的社会里却必然要遭到失败。罗恩格林的离去，也是审美精神在一个社会式微的最终表现。

在音乐方面，该剧也达到了相当的高度，在瓦格纳的作品中除了《帕西法尔》，可算是旋律和抒情性最显突出的一部。在这部作品中，瓦格纳终于完全去除了曲式上的编号，使戏剧与音乐的关系强化，实践了"戏剧是目的，音乐是表现手法"的想法。在主要人物的性格塑造方面，瓦格纳有心以特别的音色表现故事中与人物相关的音乐：如他大半用铜管乐伴奏国王及军队的大合唱，悲感而圣洁的高音木管乐则用以表

现埃尔莎;英国管与阴森的低音单簧管则用以表现奥特鲁德,小提琴,特别是它的高音部分,则用以表现圣杯和罗恩格林。另外,管弦乐的扩大、技巧的充实,以及主要母题的运用,使作品成为有机体,提升了音乐戏剧的性格。虽然音乐中母题的运用还没有像在《尼伯龙人的指环》中那样成熟,但是它自身的优美以及情节和音乐的完美结合,确立了它在欧洲浪漫歌剧史上的里程碑的地位。

3.《尼伯龙人的指环》

《尼伯龙人的指环》是瓦格纳的歌剧巨作。它是一部四联歌剧,包括《莱茵的黄金》(独幕剧,1869年慕尼黑宫廷歌剧院首演)、《女武神》(三幕剧,1870年慕尼黑宫廷歌剧院首演)、《西格弗里特》(三幕剧)以及《众神的黄昏》(三幕剧)。由于瓦格纳的歌剧乐队编制庞大,所选择的歌手在音量、音色和强度方面都有特别要求,同时还需要采用一些极端措施保证聆听效果,故瓦格纳的崇拜者,巴伐利亚国王特别出资建造拜罗伊特剧院,其设计专为配合瓦格纳的要求,它将乐池沉降得更深,最嘹亮的铜管乐器放在最深处,离指挥很远,远远低于舞台上的歌手。1876年8月13日至17日,《尼伯龙人的指环》全剧于该剧院首演,分四天上演,每天下午四点开始一直持续到深夜。当时,演出盛况空前,几乎整个欧洲的音乐人士都齐聚在这个莱茵河边的小地方,甚至到了拜罗伊特发生食物短缺的程度。

将《尼伯龙人的指环》称为瓦格纳平生最重要也最富盛名的作品一点也不为过,为了这部巨作,瓦格纳从1848年开始创作,到1874年总谱完成,一共花了二十多年的时间和心血。歌剧完成后,瓦格纳在拜罗伊特新建的宅邸中曾欣喜地提笔写道:“宿愿得偿。”早在1843年,瓦格纳便在雅各布·格林(Jacob Grimm)的影响下,开始研究日耳曼神话,特别是德国中世纪民间叙事诗《尼伯龙人之歌》(Das Nibelungenlied)。瓦格纳尤其对北欧神话感兴趣。北欧神话与其他的古代神话之间有着显著的差异,北欧神话中神的身上有着人性的一面,他们不是全能的、所向无敌的,而是有一定的限制,其本身也要面临灭亡的命运。《众神的黄昏》中就体现了这一诸神与万物同归于尽、转换新生的思想。

1848年资产阶级革命给瓦格纳带来的鼓舞,以及他对古希腊悲剧的新理解,促使瓦格纳以北欧神话《埃达》(Edda)和《尼伯龙人之歌》故

事的一部分为原型，写出了《西格弗里特之死》的初稿(1848)，也就是后来《众神的黄昏》的前身。这部作品的结局是男女主人公的牺牲，并且通过他们的牺牲，一切诅咒、灾难和不公正被消除。后来，瓦格纳经历了1848年革命的失败，思想上转向悲观主义，接受了叔本华的哲学。在苏黎世完成了他的理论著作之后，瓦格纳对《西格弗里特之死》中充满了乐观的结局感到不满意，认为缺乏更深一层的伦理意义，所以他决定改写《西格弗里特之死》。促使瓦格纳改写的另一个重要原因是，他认为该剧的叙事性过强：剧中重要情节的前传故事都是通过冗长的对话交待的，而这些对话的功能无异于叙述和报道。于是，瓦格纳增加了一部《青年西格弗里特》(Der junge Siegfried，1851)，它成为后来《西格弗里特》的基础。在《青年西格弗里特》中，瓦格纳表现了英雄的青少年时代和成长经历。后来，瓦格纳认为《青年西格弗里特》的叙事性也过于强烈。最后，为了使全剧更为完整，又补充了《女武神》(1852)及序剧《莱茵的黄金》(1853)。也就是说，《尼伯龙人的指环》是以《西格弗里特之死》为基础，按照从后到前的顺序写成的。从音乐上来看，《女武神》与《西格弗里特》最精彩，而《莱茵的黄金》较为优美，《众神的黄昏》则显示了瓦格纳多年来所形成的思想。

第一部《莱茵的黄金》：在莱茵河底有一块闪闪发光的魔金，传说如果有人能够将它铸成指环，就会拥有统治世界的力量。但只有断绝爱情的人才能完成这项壮举。尼伯龙人的侏儒，雾魔阿尔贝里希(Alberich)向看护黄金的水仙女求爱，遭到拒绝。之后，老羞成怒的他发誓断绝爱情，然后盗走了黄金。水仙女追悔莫及。而一向清澈的莱茵河水也像是看到了冥冥中将要发生的灾难而变得一片浑浊。

天界之王沃坦(Wotan)急于建造天宫瓦尔哈拉城，请来巨人法索尔特(Fasolt)与弟弟法弗纳(Fafner)，并约定建成后将司青春与美的女神福莱雅(Freia)赐给他们作为报酬。瓦尔哈拉城建成后，巨人兄弟前来索取报酬。福莱雅是司青春与美的女神，众神只有吃了她亲手种的金苹果才能够永葆青春，所以一旦她随巨人离开，神界便会陷入一片混乱。正当沃坦左右为难之时，火神洛戈(Loge)出场，并在巨人面前将莱茵黄金的魔力吹得天花乱坠。动心的巨人便要求把福莱雅换成金指环，沃坦却拒绝了，因为他也想将指环占为己有。巨人一怒之下强行带走福莱雅作

为人质,要众神拿指环来交换。福莱雅被夺走,众神们顿时变得苍老,心事重重。沃坦只得下到侏儒的地下世界去夺取指环换回青春。

阿尔贝里希的弟弟米梅(Mime)已经用莱茵黄金打造了一个隐身头盔和一个指环。阿尔贝里希将之据为己有,他成了众雾魔的统治者,搜刮了许多财宝。沃坦和洛戈登门造访,用计抢下隐身盔,将阿尔贝里希带回天宫。

在天宫,阿尔贝里希痛苦地哀求,愿意用所有财宝换得自由。他对着指环命令侏儒从地下搬来尼伯龙人的宝藏, 但沃坦坚持要他交出指环。阿尔贝里希的脸扭曲起来,用凄厉的声音诅咒道,所有得到指环的人,也必将遭受指环所带来的灾祸。沃坦从他的手中强行夺走指环,阿尔贝里希带着怨恨隐入地中。此时巨人也带着福莱雅走来,她的出现唤回了众神的青春。巨人提起沃坦当初的约定,要求取得指环。这时智慧女神埃尔达(Erda)出现,她警告众神和巨人,诅咒必将成真。但为时已晚:两个巨人为争夺指环打了起来,最后法弗纳将法索尔特杀死,从奄奄一息的哥哥手中得到指环。目睹了这场悲剧,沃坦感到不安,因为所有接触过指环的人必将遭受诅咒。

第二部《女武神》:巨人法弗纳得到指环之后,生怕有人来抢夺,于是整日惶惶不安。因此他利用隐身头盔的魔力变形为一条巨龙,整天潜伏在洞穴中守护指环。而即使这样,沃坦也忧心忡忡,他清楚指环的诅咒早晚会应验,指环也会回到阿尔贝里希手中。而且,预言家预言,阿尔贝里希会娶妻生子,一旦那个孩子从巨人那里拿回了指环,尼伯龙人一定会率众大举进攻天界,那时众神必将衰败。只有一个不借助神力、凭自己的意志战斗的英雄才能不受诅咒的束缚拿回指环。为了抵御进攻,保卫天宫, 他就派了自己的九位女儿——女武神下界到战场上收集战死英雄的阴魂,把他们带回瓦尔哈拉复活。女武神是智慧女神埃尔达与沃坦所生的九个女儿,最得沃坦宠爱的布伦希尔德(Bronnhilde)是她们的首领。女武神骑着长有翅膀的骏马在天空中飞驰,将在战场上死去的英雄抬到盾牌上用飞马带回瓦尔哈拉天宫。

与此同时,沃坦化身为一个叫委尔塞的凡人,与一个凡人女子生下一对孪生儿女西格蒙特(Siegmund)和西格琳德(Sieglinde),因为神界流行着贪婪的通病,沃坦想让一个凡人英雄去完成这个事业,以消除雾魔

的诅咒。在神的安排下，兄妹二人自幼分离，西格蒙特成长为勇士，西格琳德被迫嫁给一个叫洪丁的男人。沃坦磨炼他们，希望他们将来能够解救神界。多年后，西格蒙特巧入仇人洪丁家，见到西格琳德，二人一见钟情。但造化弄人，他们在发生关系后闲谈时，居然发现自己是孪生兄妹。于是两人决定冲破世俗的枷锁，一同私奔。愤怒的洪丁开始追杀这一对情人，要求和西格蒙特决斗。

沃坦本来命令布伦希尔德帮助西格蒙特取得决斗的胜利。然而沃坦之妻，婚姻女神弗里卡(Fricka)听到洪丁的祈祷，怒不可遏，知道真相后更是不能容忍兄妹乱伦的行为。无奈的沃坦被迫发誓不再保护西格蒙特与西格琳德。沃坦看到自己的后代即将面临的毁灭感到绝望，看来命运将背离众神。

布伦希尔德找到西格蒙特，向他讲述了父亲沃坦的故事，也警告他必然在决斗中死亡的结局，希望能带他重回神界，留西格琳德在人间独自生活。西格蒙特出于爱情，宁死不愿离开。布伦希尔德为兄妹俩的真情所感动，所以决定违抗父亲的命令，暗中保护他们。

决斗中沃坦忽然出现，击断西格蒙特的长剑，洪丁趁机将剑刺入西格蒙特的胸膛。布伦希尔德只好用盾保护西格琳德，将她扶上飞马迅速离开。愤怒的沃坦杀死了洪丁，前去追赶布伦希尔德。

西格琳德悲痛欲绝，准备一死殉夫。布伦希尔德劝她为了腹中西格蒙特的孩子，鼓起活下去的勇气，还告诉她，他们将来出生的儿子将是个盖世英雄。布伦希尔德告诉西格琳德向东去，那里是变成巨龙的法弗纳看守指环的地方。布伦希尔德将西格蒙特的断剑交给她，希望她锻造成新剑传给自己的儿子。沃坦终于找到布伦希尔德，大发雷霆，下令将她贬为凡人，昏睡在岩石山顶，任由第一个发现她的人摆布。布伦希尔德告诉沃坦，西格琳德的孩子就是沃坦所期待的英雄。她请求沃坦在她睡去的地方的周围燃起只有不会恐惧的人才能够跨过的烈火，让英雄来唤醒她。沃坦答应，他温柔地亲吻布伦希尔德，沉痛地与她告别。

第三部《西格弗里特》：西格琳德生下西格弗里特后就死了。米梅收养了这个男孩，希望男孩长大后能帮助他夺回法弗纳的财宝。西格弗里特力大无比，米梅不管用什么方法，每铸造一把新剑，都被他立刻折断。这时装扮成流浪者的沃坦出现在米梅面前，他向米梅预言，杀死巨龙者

将手持西格蒙特留下的断剑。总有一天会有一个英雄将剑铸好，并说米梅的性命将失在这个人的手上。米梅得知以后非常害怕，神态恍惚，西格弗里特见状决定自己铸剑。眼看剑将铸成，米梅便在心中盘算，他想等西格弗里特杀死巨龙后就骗他喝下毒药，再将他杀死，于是开始煮一锅加入毒药的汤。剑终于铸成了，西格弗里特高高举起剑欢呼，一剑劈去，竟将铁砧劈成两半。

西格弗里特和米梅一起来到巨龙盘踞的洞穴。阿尔贝里希躲在洞口不远处的阴影里窥探，一心想要夺回失去的宝藏。此时沃坦又一次以流浪者的面貌出现，说出米梅的阴谋后便离开了。在搏斗中，西格弗里特终于杀死了巨龙，巨龙的鲜血染遍了他的全身，只有背部肩胛下的一小块(致命伤)被落下的树叶所遮挡。勇士这时拥有了至强的肉体并精通鸟语。小鸟告诉他指环的秘密，还有那魔法头盔。西格弗里特得到宝物后走出了洞穴。洞口的阿尔贝里希正和米梅争论指环的归属，看到西格弗里特出来，阿尔贝里希飞快地逃走了，留下的米梅阴谋献上毒酒。西格弗里特得到小鸟的警告，揭穿了米梅的阴谋，一剑将他刺死。小鸟对西格弗里特唱起远方的岩石山上被烈火包围的布伦希尔德的故事，这个故事打动了西格弗里特，他当即决定去寻找。

西格弗里特来到小鸟引导的地方。沃坦企图阻挠他前进，他害怕西格弗里特和布伦希尔德会从神的手中夺去统治世界的大权。年轻的西格弗里特竟一下子打断沃坦的长矛——众神之王用以履行契约的武器折断了——当年正是那支长矛打断了西格蒙特的剑！西格弗里特毫不犹豫地越过了烈火。火焰马上熄灭了，美丽的女武神在英雄的热吻下缓缓苏醒，女武神一睁开眼就爱上了西格弗里特，还立下了永不分离的誓言。西格弗里特将指环套在她手指上。

在第四部《众神的黄昏》一开始，命运女神预言神界的末日将来临。在这一部中，瓦格纳引入了新的主角哈根——阿尔贝里希的长子。哈根诡计多端，继承了父亲的魔法，并且更加贪婪和阴险。哈根阴谋策划夺取指环。他故意向异父兄弟贡特尔（Gunther）与美丽的妹妹古德鲁妮(Gutrune)说起火圈中的女武神的故事，激起贡特尔想占有布伦希尔德的欲望。古德鲁妮也对西格弗里特心生爱慕。哈根要古德鲁妮给西格弗里特服下忘情水。西格弗里特服下忘情水就忘记了布伦希尔德，而对古

德鲁妮一见钟情，并想娶她。贡特尔乘机要求西格弗里特为他掠夺布伦希尔德。

布伦希尔德的姐妹劝她放弃这带有诅咒的指环，莱茵水仙女也请求她归还戒指，但是布伦希尔德将指环视为与西格弗里特爱情的象征，舍不得交出爱情的信物。随后，西格弗里特戴上隐形头盔变成贡特尔的模样出现，击败了布伦希尔德，夺走指环，强行将她掠走。

被掠到贡特尔城堡的布伦希尔德看到西格弗里特不认识自己，并且要与古德鲁妮结婚，伤心欲绝。她不知道哈根的诡计，还以为西格弗里特移情别恋，将她出卖给别人以另结新欢。这时她又看见西格弗里特手上的指环，才明白昨夜抢走自己的人不是贡特尔，而是西格弗里特。布伦希尔德愤怒地在众人面前说出了自己与西格弗里特的婚约。众人大惊。西格弗里特矢口否认，为了证明他说的是实话，他指着哈根的枪发誓，如果他说的是谎话，他必死于这枪头之下。布伦希尔德由爱生恨，对哈根说出了丈夫身上惟一的致命点——背部肩胛处的那一小块地方。

在第二天的狩猎中，莱茵水仙女请求西格弗里特归还指环，并说指环会带来死亡。不知恐惧为何物的西格弗里特没有理她。哈根递给西格弗里特一杯酒，并要他讲一些自己有趣的经历。哈根已经悄悄地在酒中下了一些药。西格弗里特喝了一口。酒中的药消除了忘情水的力量。于是，关于布伦希尔德的温柔的回忆又回到他心中。他脱口而出说自己是布伦希尔德的丈夫，贡特尔听了很震惊。哈根乘机把他的枪尖刺向西格弗里特的后背，并在争夺指环中杀死了贡特尔。

布伦希尔德从莱茵水仙女那里得知真相，明白自己和西格弗里特都成了牺牲者。她命人为西格弗里特堆起火葬堆，然后亲手点燃了火葬堆，骑上神驹跳入火中。莱茵河水开始泛滥。水仙女终于找到了抢夺指环的阿尔贝里西和哈根父子，把他俩拉下了莱茵河，溺死在水里，指环回归水中。

天上亮起一片浓重的火光。众神的黄昏到了，神界的末日到了。瓦尔哈拉在烈火中燃烧坍塌。鄙陋的神权时代结束了，布伦希尔德以其牺牲赎清了攫取莱茵黄金以来众神犯下的罪过。一个新的时代，人类的爱高于一切的时代，因布伦希尔德的舍身而现出了曙光。

瓦格纳在《尼伯龙人的指环》的音乐创作上有许多独到的见解。首先，他运用了“母题”的手法。每个母题代表一个剧中的人物或事物，贯穿全剧。《尼伯龙人的指环》中的母题据说有二百余个之多。其次，瓦格纳在剧中取消了其他歌剧中大量采用的咏叹调。咏叹调常是描写歌剧角色内心世界的唱段，历来为传统作曲家所重视并为此费尽心思。瓦格纳却独树一帜，不用咏叹调，只用宣叙调。而且歌剧中常用的重唱和合唱也用得比较少。瓦格纳在歌剧的器乐创作上是十分出众的，听过瓦格纳歌剧的人都会对此有极其深刻的印象，《尼伯龙人的指环》的音乐更是如此。如《女武神》中的“女武神出巡”和“沃坦和女儿布伦希尔德的诀别”、《西格弗里特》中的“森林的轻语”、《众神的黄昏》中的“西格弗里特的葬礼”和“布伦希尔德殉情”等场景的音乐都是极为出色的。现在这些曲目还经常被各种音乐会所频繁演出。《尼伯龙人的指环》也成为考验指挥家的音乐与戏剧才能的一块非常重要的试金石。

瓦格纳的作品，不仅表现各种矛盾冲突：灵魂与肉体的冲突、宗教与世俗的冲突、秩序与自然的冲突、命运与意志的冲突，而且，他把各种冲突发展到极致，让感情达到最大程度的宣泄，表现一种歇斯底里的疯狂，最终导致毁灭。他强调尖锐的、不可调和的对立造成的分裂，从而彻底粉碎了古典主义艺术所追求的和谐统一。从这个意义上来看，瓦格纳与德国诗意现实主义文学对现实的美化、对矛盾的回避、对和谐幻境的营造是背离的。但是，或许正是这种不同，决定了瓦格纳的成功。他的作品为被平庸、单调的现实生活所压迫以及被各种秩序所束缚的德国人提供了一个情感宣泄的场所：他通过戏剧和音乐，表现被理性文明所压抑的人的本能和欲望，暗合了现代社会中人们内心中反抗理性和文明的情绪。而且，瓦格纳的戏剧取材于古代神话，完全脱离现实，这给作者和观众都提供了无限的想像空间和情感自由，成为人们逃避现实的避难所。另外，非常重要的一点是，瓦格纳致力于挖掘本国历史和民族传说，他的作品大都取材于中世纪的德国历史和民间神话传说（英雄西格弗里特就是日耳曼民族的代表），这与普法战争前后高涨的民族情绪一拍即合。当然，瓦格纳预料不到的是，他作品中表现的民族主义思想，在几十年后被纳粹所利用，导致二战后瓦格纳的作品一度遭到冷落和贬低。但是，作为歌剧天才的瓦格纳，其作品的艺术价值是不容置疑的。他

的音乐表现力之强，使之后的音乐家不得不痛苦地生活在他的巨大阴影中。瓦格纳的音乐手法与剧场观念，深深影响了20世纪的各种艺术，尤其是电影艺术受到瓦格纳的启发最多。他构成了一个时代的结束，又预示了一个新时代的开始。

附录

主要作家作品中外文译名对照表
（以德文字母为序）

A

Alexis, Willibald 阿莱克希斯

Die Hosen des Herrn von Bredow 布雷多老爷的裤子

Isegrimm 伊瑟格林

Ruhe ist die erste Bürgerpflicht 安静是公民的第一职责

Anzengruber, Ludwig 安岑格鲁贝

Der Meineidbauer 发伪誓的农民

Der Gewissenswurm 良心谴责

Doppelselbstmord 双重自杀

Dorfgänge 乡村记事

Schandfleck 污点

Sternsteinhof 星彩石农庄

Arndt, Ernst Moritz 阿恩特

Geist der Zeit 时代之精神

Kurzer Katechismus für deutsche Soldaten nebst einem Anhang von Liedern 德意志士兵必读

Arnim, Ludwig Achim von 路·阿·封·阿尔尼姆

Des Knaben Wunderhorn 少年神号，又译男童神奇的号角

Armut, Reichtum,Schuld und Busse der Gräfin Delores 多洛雷斯伯爵夫人

Die Kronenwächter 守护皇冠的人

Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau 拉特诺要塞发疯的伤员

Isabella von Ägypten 埃及的伊萨贝拉

Arnim, Bettina von 贝·封·阿尔尼姆

Dies Buch gehört dem König 这本书属于国王

Goethes Briefwechsel mit einem Kind 歌德和一个孩子的通信

Auerbach, Berthold 奥厄巴赫

Die Schwarzwälder Dorfgeschichten 黑森林的乡村故事

Schrift und Volk 写作与人民

Auersperg, Anton Alexander Graf von 阿乌尔斯派格

B

Baader, Franz von 巴德

Balzac, Honore de 巴尔扎克

Becker, Nikolaus 贝克尔

Bodenstedt, Friedrich 博登施泰特

Die Lieder des Mirza Schaffy 米尔察·沙菲之歌

Tausend und Ein Tag 东方的一千零一天

Börne, Ludwig 伯尔纳

Briefe aus Paris 巴黎书简

Denkrede auf Jean Paul 纪念让·保尔

Für die Juden 为了犹太人

Menzel der Franzosenfresser 吞噬法国人者门策尔

Brahmas, Johannes 勃拉姆斯

Brandes, Georg 勃兰兑斯

Brecht, Bertolt 布莱希特

Brentano, Bettina 贝蒂娜·勃伦塔诺（婚后改姓封·阿尔尼姆）
Brentano, Clemens 勃伦塔诺
Des Knaben Wunderhorn 少年神号，又译男童神奇的号角
Geschichte vom braven Kasperl und dem schoenen Annerl 勇士小卡斯珀尔和美女小安耐尔的故事
Godwi oder das steinerne Bild der Mutter 哥德维
Ponce de Leon 旁斯·德·利昂
Büchner, Georg 毕希纳
Dantons Tod 丹东之死
Der Hessische Landbote 黑森快报
Lenz 伦茨
Leonce und Lena 莱翁采和莱娜
Woyezeck 沃伊采克
Busch, Wilhelm 布施
Balduin Böhlamm, der verhinderte Dichter 巴独音·柏拉姆——壮志未酬的诗人
Maler Klechsel 画家克莱克瑟尔
Bilder zur Jobsiade 尤普演绎插图
Bilderpossen 连环画闹剧
Eispeter 冰棍儿皮皮
Katze und Maus 猫与鼠
Krischan mit der Pipe 烟斗克安
Hänsel und Gretel 汉斯与格蕾特
Der Geburtstag oder die Partikularisten 生日或地方分裂主义者
Der heilige Antonius von Padua 帕多瓦的圣安东尼乌斯
Der Schmetterling 蝴蝶
Dideldum 啦啦拉、啦啦拉
Die fromme Helene 虔诚的海伦
Die Haarbeutel 酒囊
Eduards Traum 爱德华的梦幻
Fopps der Affe 机灵鬼猴子
Hans Huckebein, der Unglücksrabe 汉斯·胡开摆——倒霉的乌鸦
Hernach 之后
Kritik des Herzens 心灵批判
Max und Moritz 马克斯与莫里茨
Pater Filucius, Allegorisches Zeitbild 神父菲鲁西欧斯——时代画面比喻
Tobias Knopp 托比亚斯·克诺普三部曲
Abenteuer eines Junggesellen 单身汉冒险记
Herr und Frau Knopp 克诺普夫妇
Julchen 尤丽娅
Zu guter Letzt 善始善终

C

Chamisso, Adabert von 沙米索
Gedichte 诗歌
Peter Schlemihls wundersame Geschichte 彼得·施莱米尔的奇异故事
Reise um die Welt 环球之旅
Clauren, Heinrich 克劳伦
Comte, Auguste 孔德
Cours de philosophie positive 实证哲学教程
Creuzer, Friedrich 克洛伊策
Symbolik und Mythologie der alten Voelker, insbesondere der Griechen 古代民族的象征与神话

D

Dahn, Felix 达恩
Ein Kampf um Rom 争夺罗马的一次战斗
de Staël, Anne Louise Germaine 德·斯塔尔夫人
De l'Allemagne 德意志论
Droste-Hülshoff, Annette von 德罗斯特-

许尔斯霍夫

Am Bodensee 在博登湖边

Am Turme 在钟楼边

Das alte Schloβ 老城堡

Das geistliche Jahr 宗教年

Das Hospiz auf dem groβen St.Bernhard 圣本哈特修道院的客房

Der Tod des Erzbischofs 大主教之死

Des Arztes Vermächtnis 医生的遗嘱

Die Judenbuche 犹太人山毛榉

Die Schenke am See 湖边酒馆

Die Taxuswand 紫杉墙

Die Vergeltung 报复

Durchwachte Nacht 不眠之夜

Gedichte 诗集

Heidebilder 荒原画卷

Im Grase 草地上

Lebt wohl 珍重再见

Schlacht im Löner Bruch 鲁纳沼泽地战役

Westphälische Schiderungen 威斯特法伦风景

E

Ebner-Eschenbach, Marie von 埃布纳-埃申巴赫

Aus Spätherbsttagen 晚秋的日子

Bozena 博任娜

Das Gemeindekind 村里收容的孩子

Das Waldfräulein 森林里的姑娘

Dorf- und Schloβgeschichten 乡村和城堡的故事

Jakobäa 雅可拜阿

Maria Stuart in Schottland 苏格兰的玛丽·斯图亚特

Neue Dorf-- und Schloβgeschichten 乡村和城堡的新故事

Unsündbar 罪不可赎

Eckermann, Johann Peter 埃克曼

Eichendorff, Joseph von 艾兴多夫

Ahnung und Gegenwart 预感与现时

Aus dem Leben eines Taugenichts 废物的生涯

Eichrodt Ludwig/Kussmaul Adolf 埃希罗特/库斯毛尔

Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermeier und seines Freundes Horatius Treuherz 施瓦本乡村教师高特里普·比德迈耶及其朋友霍拉提乌斯·特劳约海茨的诗

F

Fitzball, Edward 费茨巴尔

The Flying Dutchman 漂泊的荷兰人

Fontane, Theodor 冯塔纳

Cecile 泽西利亚

Der Deutsche Krieg von 1866 1866年的德意志之战

Der Krieg gegen Frankreich 1870—1871 1870—1871年的普法战争

Der Schleswig-Holsteinsche Krieg im Jahr 1864 1864年的石勒苏益格-荷尔斯泰因战争

Effi Briest 艾菲·布里斯特

Frau Jenny Treibel 燕妮·特莱贝尔太太

Irrungen und Wirrungen 迷惘与混乱

L'Adultera 通奸的女人

Meine Kinderjahre 我的童年

Schach von Wuthenow 沙赫·封·乌腾瑙

Stechlin 斯特希林

Stine 施蒂娜

Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848 1848年以来的诗歌和叙事文学

Unwiederbringlich 覆水难收

Vor dem Sturm 暴风雨前

Wanderungen durch die Mark Brandenburg 勃兰登堡漫游记
Fouqué, Friedrich Heinrich Karl de la Motte 富凯
Der Zauberring 魔戒
Undine 温迪娜
Freiligrath, Ferdinand 弗赖利格拉特
Gedichte 诗集
Die Toten an die Lebenden 死者致生者
Ein Glaubensbekenntnis 信仰的自白
Freytag, Gustav 弗赖塔格
Bilder aus der deutschen Vergangenheit 德国历史画卷
Die Ahnen 祖先
Soll und Haben 借方与贷方
Fries, Jakob Friedrich 弗里斯
Frisch, Max 弗里施
Andorra 安多拉

G

Geibel, Emanuel 盖贝尔
Fünf Bücher französischer Lyrik 法语抒情诗五卷本
Gedichte und Gedenkblätter 诗歌和纪念之页
Gedichte 诗集
Heroldsrufe 预言者的呼唤
Juniuslieder 尤尼乌斯之歌
Neue Gedichte 新诗集
Romanzero der Spanier und Portugiesen 西班牙和葡萄牙罗曼采罗
Sonette 十四行诗
Spätherbstblätter 晚秋的树叶
Spanisches Liederbuch 西班牙诗歌集
Zeitstimmen 时代的声音
Gentz, Friedrich 根茨
George, Stefan 格奥尔格
Glassbrenner, Adolf 格拉斯布雷纳
Berlin, wie es ist und – trinkt 柏林风土人情
Berliner Don Quijote 柏林的堂吉诃德
Buntes Berlin 柏林形形色色
Die verkehrte Welt 颠倒的世界
Kaspar der Mensch 卡斯帕尔其人
Komischer Volkskalender 滑稽百姓年历
Neuer Reineke Fuchs 新列那狐
Görres, Johann Joseph 格勒斯
Altdeutsche Volks- und Meisterlieder 古德意志民歌
Die deutschen Volksbuecher 德意志民间读物
Mythengeschichten der asiatischen Welt 亚洲世界神话史
Rheinischer Merktur 莱因信使
Gotthelf, Jeremias 戈特赫尔夫
Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf 农民之镜，又名耶雷米阿斯·戈特赫尔夫的生平
Die schwarze Spinne 黑蜘蛛
Elsi, die seltsame Magd 怪女仆艾尔齐
Geld und Geist oder Die Versöhnung 金钱和精神
Uli der Knecht 长工乌利
Uli der Pächte 佃户乌利
Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht 安尼·比尔·尤维格如何操持家务
Grabbe, Christian Dietrich 格拉贝
Aschenbrödel 灰姑娘
Don Juan und Faust 唐璜和浮士德
Hannibal 汉尼拔
Hermannsschlacht 赫尔曼战役
Herzog Theodor von Gothland 台奥多尔·

冯·格特兰德公爵
Kaiser Friedrich Barbarossa 弗里德里希·巴巴罗萨皇帝
Kaiser Heinrich der Sechste 亨利六世皇帝
Marius und Sulla 马利乌斯和苏拉
Napoleon oder die hundert Tage 拿破仑或百日
Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung 玩笑、讽刺、嘲弄和更深刻的意义

Grillparzer, Franz 格里尔帕策
Das goldene Vliess 金羊毛
Der arme Spielmann 穷乐师
Der Traum ein Leben 梦幻人生
Des Meeres und der Liebe Welle 海涛和爱浪
Die Ahnen 太祖母
Die Jüdin von Toledo 托莱多的犹太女郎
Ein Bruderzwist in Habsburg 哈布斯堡兄弟之争
Ein treuer Diener seines Herrn 主人的忠实仆人
König Ottokars Glück und Ende 鄂托卡国王的幸福和结局
Sappho 萨福
Weh dem, der lügt 说谎者必遭殃

Grimm, Jakob Ludwig Karl 雅各布·格林

Grimm, Wilhelm Karl 威廉·格林
Deutsche Grammatik 德语语法
Deutsche Mythologie 德国神话
Deutsche Sagen 德国传说
Deutsches Woerterbuch 德语词典(世称格林词典)
Die deutsche Heldensagen 德国英雄传说
Kinder- und Hausmaerchen 儿童与家庭童话集

Guenderrode, Karoline Friederike Louise Maximiliane von 龚德罗德

Gutzkow, Karl 古茨科
Ansprache an die Berliner 告柏林人书
Briefe eines Narren an eine Närrin 傻男给傻女的信
Der Königsleutnant 国王少尉
Der Saduzärer von Amsterdam 阿姆斯特丹的撒都策教徒
Die Ritter vom Geiste 精神骑士
Die Zeitgeossen 同时代人
Maha Guru. Geschichte eines Gottes 圣师马哈——一位神的故事
Richard Savage 理查德·萨维奇
Urbild des Tartuffe 达尔杜弗的原型
Uriel Acosta 乌里尔·阿科斯塔
Wally, die Zweiflerin 多疑女人瓦莉
Werner oder Herz und Welt 威尔纳或者人心和世界
Zopf und Schwert 辫子和宝剑

H

Hahn-Hahn, Ida 翰-翰

Halm, Friedrich 哈尔姆

Hartmann, Moritz 哈特曼

Hauff, Wilhelm 豪夫
Das Gespensterschiff 幽灵船
Lichtenstein 列希登斯泰因
Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 fuer Söhne und Töchter gebildeter Stände 献给知识分子阶层子女的童话年鉴

Hauptmann, Gerhard 豪普特曼
Vor Sonnenaufgang 日出之前

Hebbel, Christian Friedrich 黑贝尔
Agnes Bernauer 阿格妮斯·贝尔瑙厄
Aufzeichnungen aus meinem Leben 我的生活札记
Gyges und sein Ring 吉格斯和他的指环

Herodes und Mariamne 黑罗德斯和玛丽阿姆娜
Judith 犹滴
Maria Magdalene 玛丽亚·玛格达蕾娜
Nibelungen 尼伯龙人
Hebel, Johann Peter 黑贝尔
Alemannische Gedichte. Für Freunde ländlicher Natur und Sitten 阿勒曼方言诗
Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes 莱茵区家庭之友小宝盒
Heine, Heinrich 海涅
Almansor 阿尔曼索
Atta Troll. Ein Sommernachtstraum 阿塔·特罗尔——一个仲夏夜的梦
Aus den Memoiren des Herrn Schnabelewopski 施纳贝勒沃普斯基先生回忆录
Buch der Lieder 诗歌集
Der Rabbi von Bacherach 巴赫拉赫的拉比
Deutschland. Ein Wintermärchen 德国——一个冬天的童话
Die romantische Schule 论浪漫派
Florentinische Nächte 佛罗伦萨之夜
Französische Zustände 法兰西现状
Gedichte 诗集
Geständnisse 自白
Ludwig Börne. Eine Denkschrift 路德维希·伯尔纳——一份备忘录
Neue Gedichte 新诗集
Ratcliff 拉特克利夫
Reisebilder 游记集
Romanzero 罗曼采罗
Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland 论德国宗教和哲学的历史
Herwegh, Georg 赫尔韦格
Das freie Wort 自由的话
Der arme Jakob 贫穷的雅各布
Der Freiheit eine Gasse 一条自由小巷
Die Jungen und die Alten 青年与老人
Die kranke Lise 患病的莉斯
Die Partei 党派
Gedichte eines Lebendigen 一个生者的诗
Hesse, Hermann 黑塞
Heym, Georg G. 海姆
Heym, Rudolf R. 海姆
Heyse, Paul 海泽
Andrea Delfin 安德雷亚·德尔芬
Das Mädchen von Teppi 特蕾庇姑娘
Deutscher Novellenschatz 德语中篇小说宝藏
L'Arrabbiata 犟妹子
Hofmannsthal, Hugo von 霍夫曼斯塔尔
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 霍夫曼
Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners 魔酒
Die Serapionsbrüder 谢拉皮翁兄弟
Meister Floh 跳蚤师傅
Lebebsansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannea Kreisler in zufälligen Makulaturblättern 公猫穆尔的人生观,另附乐队指挥约翰内斯·科莱斯勒的传记片段
Phantasiestuecke in Callots Manier 卡洛风格的幻想篇
Hölderlin, Johann Christian Friedrich 荷尔德林
An den Äuther 致苍天
Andenken 怀念
An die klugen Ratgeber 致聪明的导师们
An die Natur 自然颂
An die Parzen 致命运女神

An Quelle der Donau 在多瑙河的源头
Blödigkeit 羞涩
Das älterste Systemprogramm des deutschen Idealismus 德国唯心主义最早的系统纲领
Das Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben 我们看待古代时应持的观点
Das Schicksal 命运
Der Einzige 独一无二的一个
Der Ister 伊斯特尔
Der Jüngling an die klugen Ratgeber 毛头小伙子致聪明的导师们
Der Main 美因河
Der Mutter Erde 给大地母亲
Der Rhein 莱茵河
Der Tod des Empedokles 恩培多克勒之死
Der Wanderer 漫游者
Die Eichbäume 橡树
Friedensfeier 和平节日
Germanien 日耳曼尼亚
Hälfte des Lebens 生命的一半
Hyperion oder der Eremit in Griechenland 许佩利翁,或希腊隐士
Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen 新审美教育书简
Philosophisches Journal von einer Gesellschaft deutscher Gelehrter 德意志学哲学会的哲学杂志
Schicksallied 命运之歌
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 赫尔蒂
Hugo, Victor 雨果
Huelsen, August Ludwig 许尔森
Humboldt, Wilhelm von 洪堡
Hume, David 休谟

I

Iffland, August Wilhelm 伊夫兰特
Immermann, Karl Leberecht 伊默尔曼
Cardenio und Celinde 卡德尼奥和赛琳达
Das Opfer des Schweigens 沉默的牺牲品
Das Tal von Ronceval 隆赛瓦尔山谷
Das Trauerspiel in Tirol 梯洛尔悲剧
Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier 在音韵学的迷宫中到处乱窜的骑士
Der Karneval und die Somnambule 狂欢节和梦游者
Die Epigonen 后裔
Die Papierfenster eines Eremiten 一个隐士的纸窗
König Periander und sein Haus 国王佩里安德和他的房子
Memorabilien 回忆录
Merlin 麦林
Münchhausen 闵希豪森
Oberhof 欧伯豪夫
Petrarca 佩特拉克
Tristan 特里斯坦

J

Jean Paul 让·保尔
Auswahl aus des Teufels Papier 魔鬼文件选读
Blumen,Frucht und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs 花卉、果品和荆棘画,或穷牧师齐本克斯的夫妻生活、死亡和婚礼
Dämmerung für Deutschland 德国的曙光
Der Komet 彗星
Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach

Flätz 战地牧师施梅尔茨勒的弗莱茨之行
Des Rektors Florien Fäbels und seiner Primaner Reise nach dem Fichterberg 校长弗洛里安·费尔贝尔和他的高年级学生到菲希特尔山区旅行
Dr. Katzenbergers Badereise 卡岑贝格博士的温泉之旅
Flegeljahre 少不更事的年岁
Grönländische Prozesse 格陵兰的案件
Hesperus oder die 45 Hundposttage 黑斯佩罗斯或 45 个狗邮日
Leben des Quintus Fixleins 昆图斯·菲克斯莱因的生平
Leben des vergnügten Schulmeisters Maria Wuz in Augenthal 奥恩塔尔的快乐的教师马利亚·武茨的生平
Leben des Fibels 菲伯尔的生平
Levana oder Erziehungslehre 莱瓦娜或教育学
Titan 巨神
Unsichtbare Loge 看不见的共济会
Vorschule des Ästhetik 美学入门

K

Kafka, Franz 卡夫卡
Kant, Immanuel 康德
Keller, Gottfried 凯勒
Das Sinngedicht 象征诗
Der grüne Heinrich 绿衣亨利
Die gesammelten Gedichte 诗歌集
Die Leute von Seldwyla 塞尔德维拉的人们
Die Zürcher Novellen 苏黎世中篇小说集
Martin Salander 马丁·萨兰德
Neuere Gedichte 新诗集
Sieben Legenden 七个传说
Kerner, Justinus 克尔纳
Die Seherin von Prevorst 普雷沃斯特的女先知
Reiseschatten 旅行的影子
Kierkegaard, Søron 克尔恺郭尔
Kleist, Heinrich von 克莱斯特
Amphitryon 安菲特律翁
Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege 近期普鲁士战争的轶事
Berliner Abendblätter 柏林晚报
Das Erdbeben in Chili 智利地震
Das Kätchen von Heilbronn 海尔布隆的小凯蒂
Der Findling 弃婴
Der zerbrochene Krug 破瓮记
Die Familie Schroffenstein 施罗芬施泰因一家
Die Heilige Cäcilie 圣女蔡西莉
Die Hermannsschlacht 赫尔曼战役
Die Maquise von O... O 侯爵夫人
Die Verlobung in St. Domingor 圣多明各的婚约
Germania 日耳曼尼亚
Michael Kohlhaas 米歇尔·科尔哈斯
Penthesilea 彭提西丽亚
Phäbus 太阳神
Prinz Friedrich von Homburg 洪堡王子弗里德里希
Robert Guiskald 罗伯特·居伊斯卡尔德
Über das Malionettentheater 论木偶剧
Klingemann, August 克林格曼
Nachtwachen 守夜
Klopstock, Friedrich Gottlieb 克洛卜施托克
Körner, Karl Theodor 克尔纳
Leier und Schwert 琴与剑

Zriny 茨里尼
Kotzbeue, August 科策布
Kürnberger, Ferdinand 屈恩贝尔格
Der Amerika-Müde 厌弃美国的人
Literarische Herzenssachen 文学的中心问题
Siegelringe 印鉴戒指

L

Lassalle, Ferdinand 拉萨尔
Laube, Heinrich 劳伯
Das junge Europa 青年欧罗巴
Die Karlsschüler 军校学生
Geschichte der deutschen Literatur 德语文学史
Lenau, Nikolaus 雷瑙
An die Melancholie 感伤
Die Albigenser 阿尔比派教徒
Die Schilflieder 芦苇之歌
Einsamkeit 孤独
Faust 浮士德
Gedichte 诗集
Himmelstrauer 天空的悲哀
Neue Gedichte 新诗集
Savonarola 萨沃纳罗拉
Vergänglichkeit 转瞬即逝
Waldlieder 森林之歌
Lewald, Fanny 莱瓦尔德
Lessing, Gotthold Ephraim 莱辛
Miss Sara Sampson 萨拉·萨姆逊小姐
Hamburgische Dramaturgie 汉堡剧评
Lucacs, Georg 卢卡契
Ludwig, Otto 路德维希
Der Erbförster 世袭管林员
Die Heiterethei und ihr Widerspiel 海特蕾太及其对立面
Shakespeare-Studien 莎士比亚研究
Zwischen Himmel und Erde 天地之间

M

Magenau, Rudolf 马格瑙
Mann, Thomas 托马斯·曼
Der Tod in Venedig 死于威尼斯
Martensen, Hans Lassen 马敦森
Matthisson, Friedrich 马蒂松
May, Karl 迈
Ardistan und Dschinnistan 邪恶国和高尚国
Babel und Bibel 巴比伦和圣经
Dalilah 达里拉
Das Waldröschen oder Die Verfolgung rund um die Erde 森林小玫瑰或者环球追踪
Der Schatz im Silbersee 银湖宝藏
Der verlorene Sohn 失踪的儿子
Der Weg zum Glück 通往幸福的道路
Deutsche Herzen—deutsche Helden 德意志的心——德意志的英雄
Die Liebe der Ulanen 骑兵的爱情
Die Todeskarawane 死亡商队
Durch die Wüste 穿越不毛之地
Im Reich des silbernen Löwen 在银狮之国
Mein Leben und Streben 我的生活和追求
Reiseabenteuer in Kurdistan 库尔德斯坦历险记
Und Frieden auf Erden 人间和平
Winnetou 温内图
Mehring, Franz 梅林
Meiβner, Alfred 迈斯纳尔
Mendelssohn, Felix 门德尔松
Menzel, Wolfgang 门策尔
Mereau, Sophie 梅洛
Metternich, Klemens Wenzel Fürst 梅特

涅
Meyer, Conrad Ferdinand 迈耶
Angela Borgia 安吉拉·勃吉亚
Das Amulett 护身符
Der Schuβ von der Kanzel 布道坛上的枪声
Die Hochzeit des Mönchs 僧侣的婚礼
Die Leiden eines Knaben 一个少年的苦难
Die Versuchung des Pescara 佩斯卡拉的诱惑
Gedichte 诗集
Gustav Adolfs Page 古斯塔夫·阿道尔夫的侍者
Huttens letzte Tage 胡滕的末日
Jürg Jenatsch 于尔格·耶纳奇
Plautus im Nonnenkloster 修道院里的普劳图斯
Romanzen und Bilder 抒情叙事曲和图像
Zwangzig Balladen von einem Schweizer 一个瑞士人写的二十首叙事谣曲
Zwei Segel 两只帆船
Mommsen, Theodor und Tycho 蒙姆森
Liederbuch dreier Freunde 三个朋友的诗集
Mörike, Eduard 默里克
Auf eine Lampe 咏灯
Classische Blumenlese 古典诗选
Die schöne Buche 美丽的灌木
Eine Sammlung erzählender und dramatischer Dichtungen 小说和剧作选集
Elfenlied 女妖歌
Er ist's! 是它!
Gedichte 诗集
Idylle vom Bodensee 博登湖牧歌
Maler Nolten 画家诺尔顿
Mozart auf der Reise nach Prag 莫扎特在去布拉格途中
Nixe Binsefuss 水妖宾瑟弗斯
Peregrina 佩蕾格丽娜
Septembermorgen 九月的早晨
Müller, Adam 米勒
Die Elemente der Staatskunst 治国要素
Zwoelf Reden ueber die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland 雄辩术及其在德国的衰落十二讲
Müller, Wilhelm 米勒
Mundt, Theodor 蒙特
Allgemeine Literaturgeschichte 文学简史
Madona. Unterhaltungen mit einer Heiligen 圣母,与一位女圣徒的谈话

N

Neufel, Ludwig 诺伊弗尔
Nestroy, Johann Nepomuk 内斯特罗伊
Der alte Mann mit der jungen Frau 老夫少妻
Der böse Geist Lumpazivagabungdus oder das liederliche Kleeblatt 恶神或流浪汉
Einen Jux will er sich machen 他想开个玩笑
Freiheit in Kraehwinkel 市侩小城中的自由
Niethammer, Friedrich Immanuel 尼特哈默
Novalis 诺瓦利斯
Bluettenstaub 花粉
Die Christenheit oder Europa 基督教特质或欧洲
Die Lehrlinge zu Sais 塞伊斯的学徒
Geistliche Lieder 宗教歌
Glauben und Liebe oder der Koenig und die Koenigin 信仰与爱情
Heinrich von Ofterdingen 海因利希·冯·奥

夫特丁根

Hymnen an die Nacht 夜颂

P

Pestalozzi, Johann Heinrich 裴斯泰洛齐

Lienhard und Gertrude 林哈德和葛笃德

Pfau, Ludwig 普福

Herr Biedermeier 比德迈耶先生

Pindar 品达

Platen, August Graf von 普拉滕

Briefwechsel zwischen einem Berliner und einem Deutschen 一个柏林人与一个德国人的通信

Der gläserne Pantoffel 水晶拖鞋

Der romantische Ödipus 浪漫主义的俄狄浦斯王

Die Abbassiden 阿拔斯王朝的统治者们

Gedichte 诗集

Ghaselen 加色尔诗

Grabschrift 墓志铭

Luca Signorelli 路加·西尼奥雷利

Neue Ghaselen 新加色尔诗

Polenlied 波兰之歌

Sonette aus Venedig 威尼斯十四行诗

Verhängnisvolle Gabel 倒霉的叉子

Prutz, Robert 普鲁茨

Die deutsche Literatur der Gegenwart 德国当代文学

R

Raabe, Wilhelm 拉贝

Abu Telfan 阿布台尔凡

Alte Nester 老巢

Das Odfeld 奥德菲尔德

Der Hungerpastor 充满渴求的牧师

Die Aken des Vogelsangs 鸟鸣谷档案

Die Chronik der Sperlingsgasse 雀巷春秋

Hastenbeck 哈斯腾贝克

Leute aus dem Walde 来自森林的人们

Schüdderump 运尸车

Stopfkuchen 饭桶

Unruhige Gäste 不安的访客

Raimund, Ferdinand 赖蒙德

Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär 来自仙界的少女或成为百万富翁的农民

Der Alpenkönig und der Menschenfeind 阿尔卑斯山神和仇视人类者

Der Barometermacher auf der Zauberinsel 魔鬼岛上的气压计制造者

Der Diamant des Geisterkönigs 鬼王的金刚石

Der Verschwender 挥霍者

Die gefesselte Phantasie 被束缚的幻想

Die unheilbringende Krone 带来不幸的王冠

Rank, Joseph 朗克

Aus dem Böhmenwald 来自波西米亚森林

Reuter, Fritz 罗伊特

Die Läuschen un Rimels 里默斯的小虱子

Dörchläuchting 殿下

Keine Hüsung 无家可归

Ut de Franzosentid 当法国人占领的时候

Ut mine Festungstid 当我坐牢的时候

Ut mine Stromtid 当我打短工的时候

Riehl, Wilhelm Heinrich 里尔

Rilke, Rainer Maria 里尔克

S

Saar, Ferdinand von 萨尔

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 谢林

Schlegel, August Wilhelm A. W. 施莱格

尔
Vorlesung ueber drammatische Kunst und Literatur 关于戏剧艺术和文学的演讲
Vorlesung ueber schoene Literatur und Kunst 关于美文学和艺术的演讲
Schlegel, Friedrich F. 施莱格尔
Concordia 协和女神
Deutsches Museum 德意志万象
Europa 欧罗巴
Geschichte der alten und neuen Literatur 古今文学史
Gespräch über die Poesie 谈诗
Lucinde 路琴德
Über Goethes Meister 论歌德的迈斯特
Über Sprache und Weisheit der Inder 论印度人的语言和智慧
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 施莱尔马赫
Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Veraechtern 论宗教
Schnitzler, Arthur 施尼茨勒
Schopenhauer, Arthur 叔本华
Die beiden Grundprobleme der Ethik 伦理学的两个基本问题
Die Welt als Wille und Vorstellung 作为意志和表象的世界
Parerga und Paralipomena 附录和补遗
Über den Willen in der Natur 论自然意志
Schoppe, Amalie 寿佩
Schubart, Christian Friedrich Daniel 舒巴特
Schubert, Gotthilf Heinrich 舒伯特
Ansichten von der Nachtseite der Natur 大自然夜的一面
Schücking, Levin 许京
Das malerische und romantische Westphalen 美丽而浪漫的威斯特法伦
Ritterbürtigen 出身骑士
Schumann, Robert 舒曼
Lieder für die Jugend 青春的颂歌
Schwab, Gustav 施瓦布
Die Deutschen Volksbücher 德意志故事书
Die schönsten Sagen des klassischen Alktertums 古代传说精华
Seume, Johann Gottfried 索伊默
Apokryphen 伪经书
Mein Sommer 1805 我的1805年的夏天
Spaziergang nach Syrakus im Jahr 1802 1802年散步到锡腊库扎
Sinclain, Isaac von 辛克莱
Spielhagen, Friedrich 施皮尔哈根
Problematische Naturen 成问题的禀性
Durch Nacht zum Licht 从黑暗走向光明
Hammer und Amboss 锤与铁砧
In Reih und Glied 列队
Sturmflut 风暴
Stauderin, Gotthold 施陶埃德林
Steffens, Henrik 斯特芬斯
Sterne Laurence 施泰恩
Sentimental Journey 伤感的旅程
Stifter, Adabert 施蒂弗特
Bunte Steine 彩石集
Der Condor 秃鹰
Der Nachsommer 暮年的爱情
Julius 尤利乌斯
Studien 习作
Storm, Theodor 施托姆
Aquis submersus 淹死的人
Beginn des Endes 结束的开始
Carsen Curator 卡尔森·库拉托
Der Schimmelreiter 骑白马的人
Die Söhne des Senators 议员的儿子们

Gedichte 诗集
Gräber in Schleswig 石勒苏益格的坟墓
Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius 自克劳迪乌斯以来的德国诗人诗选
Immensee 茵梦湖
In St. Jürgen 在圣乔治养老院里
Liederbuch dreier Freunde 三个朋友的诗集
Meeresstrand 海滨
Oktoberlied 十月之歌
Von Katzen 猫
Strauβ, David Friedrich D. F. 施特劳斯
Das Leben Jesu 耶稣传
Stuckert, Franz 施图科特,弗兰茨
Swieten,Gerhard von 斯韦滕
Swift, Jonathan 斯维夫特

T

Tieck, Johann Ludwig 蒂克
Der blonde Eckbert 金发的埃克贝特
Franz Sternbalds Wanderungen 弗兰茨·斯坦恩巴尔德的漫游
Trakl, Georg 特拉克尔

U

Uhland, Ludwig 乌兰德
Ernst, Herzog von Schwaben 施瓦本公爵恩斯特
Gedichte 诗歌

V

Varnhagen von Ense, Rahel 瓦恩哈根
Veit, Dorothea 怀特
Vischer, Friedrich Theodor 菲舍尔
Vulpius, Christian August 乌尔皮乌斯

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 瓦肯罗德
Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders 一个热爱艺术的修士的内心倾吐
Wagner, Richard 瓦格纳
Das Kunstwerk der Zukunft 未来的艺术
Das Liebesverbot 爱情的禁令
Der fliegende Holländer 漂泊的荷兰人
Der Ring des Nibelungen 尼伯龙人的指环
Die Feen 仙女们
Die Hochzeit 婚礼
Die Meistersinger von Nürnerg 纽伦堡的工匠歌手
Lohengrin 罗恩格林
Oper und Drama 歌剧与戏剧
Parsifal 帕西法尔
Rienzi 黎恩济
Siegfrieds Tod 西格弗里特之死
Tannhäuser 汤豪舍
Tristan und Isolde 特里斯坦与伊索尔德
Waiblinger, Wilhelm 维勃林格
Wedekind, Frank 韦德金德
Weerth, Georg 韦尔特
Der alte Wirt in Lancashire 兰开夏郡的酒店老头
Der Kanonengiesser 铸炮人
Deutsche und Ire 德国人和爱尔兰人
Humoristische Skizzen aus dem deutschen Handelsleben 德国商界趣闻
Leben und Taten des berühmten Ritters Schnapphahnski 著名骑士施纳普汉斯基的生平事迹

Sie saβen auf den Bänken 他们坐在板凳上
Skizzen aus dem sozialen und politischen Leben der Briten 英国人社会和政治生活速写
Werner, Friedrich Ludwig Zacharias 魏尔纳
Der 24. Februar 二月二十四日
Martin Luther 马丁·路德
Wesselhäft, Robert 韦塞尔赫夫特
Kahldorf über den Adel 卡尔道夫论贵族
Wieland, Christoph Martin 维兰德
Wienbarg, Ludolf 维恩巴格
Ästhetische Feldzüge 美学征讨
Winkelmann, Johann Joachim 温克尔曼

Z

Ziegler, Theobald 齐格勒
Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts 19 世纪的精神和社会潮流

参考书目

1. Benno von Weise (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk.* 2. Aufl., Berlin 1979.

2. Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848—1898.* 4. Aufl., Stuttgart, 1981.

3. Gerd Müller, *Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert* I. Bern 1990.

4. Hans Gerd Rätzer, *Geschichte der deutschen Literatur. Bamberg* 1992.

5. Reinhard Lauer (Hrsg.), *Europäischer Realismus.* Wiesbaden, 1980.

6. Viktor Zmegac (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Band I/2, Königstein 1978.

7. Werner Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus.* Stuttgart 1975.

8. Kindlers neues Literaturlexikon, München 1988.

9. Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche –Werke –Wirkung, München 1992.

10. Steffen, Hans (Hrsg.): Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, 3. Aufl., Göttingen 1978.

11. Hoffmeister, Gerhart: Deutsche und europäische Romantik, 2. Aufl., Stuttgart 1990.

12. Thalmann, Marianne: Romantiker als Poetologen, Heidelberg1970.

13. Ueding, Gert: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789—1815 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Rolf Gimminger, Band 4), München, Wien 1987.

14. Schulz, Gerhard: Die Deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, 1. Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789—1806 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald, 7. Band / 1. Teil), München 1983.

15. Schulz, Gerhard: Die Deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration, 2. Teil: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration: 1806—1830 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut

de Boor und Richard Newald, 7. Band / 2. Teil), München 1989.

16. Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart, Weimar 2003.

17. Bättcher, Kurt (Leitung): Erläuterungen zur deutschen Literatur: Romantik, 4. Aufl. Berlin 1980.

18. Korff. H. A.: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 3. Teil: Frühromantik, Darmstadt 1977.

19. Korff. H. A.: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, 4. Teil: Hochromantik, Darmstadt 1977.

20. Autorenkollektive (Leitung und Gesamtbearbeitung Hans-Dietrich Dahnke und Thomas Höhle in Zusammenarbeit mit Hans Georg Werner): Geschichte der deutschen Literatur: 1789—1830, Berlin 1978.

21. Borries, Erika und Ernst von: Deutsche Literaturgeschichte, Bd. 5: Romantik, München 1997.

22. Kremer, Detlef: Romantik, 2. überarbeitete und aktualisierte Auflage, Stuttgart, Weimer 2003.

23. Schanze, Helmut (Hrsg.): Romantik-Handbuch, 2. durchgesehene und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2003.

24. Benno von Weise (Hrsg.), *Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*. 2. Aufl., Berlin 1979.

25. Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848—1898*. 4. Aufl., Stuttgart, 1981.

26. Gerd Müller, *Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert* I. Bern 1990.

27. Hans Gerd Rätzer, *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg 1992.

28. Reinhard Lauer (Hrsg.), *Europäischer Realismus*. Wiesbaden, 1980.

29. Viktor Zmegac (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band I/2, Königstein 1978.

30. Werner Kohlschmidt, *Geschichte der deutschen Literatur vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Stuttgart 1975.

31. 李伯杰:《德国文化史》,对外经济贸易大学出版社,2002。

32. 钱春绮:《德国诗选》,上海译文出版社,1993。

33. 张玉书选编:《海涅选集》,人民文学出版社,1983。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝德国文学史　　第３卷
作者＝范大灿主编
页数＝５６２
ＳＳ号＝１２０６８８２１
出版日期＝２００７．１０

封面
书名
版权
前言
目录
正文